CINELACION

Volumen 1 – Cine asiático y ucraniano

© Julio Tamayo

cinelacion@yahoo.es

ÍNDICE

1- **“Linda Linda Linda”** (2005) Nobuhiro Yamashita.....7
2- **“One missed call 3: Final”** (2006) Manabu Asou.....7
3- **“Quill”** (2004) Yoichi Sai.....7
4- **“Manos”** (1993) Artur Aristakisyan.....8
5- **“Laberinto de sueños”** (1997) Sogo Ishii.....8
6- **“The beautiful washing machine”** (2004) James Lee.....8
7- **“Before we fall in love again”** (2006) James Lee.....9
8- **¿El cine asiático actual es una castaña?**.....10
9- **Seijun Suzuki**.....12
10- **“Schastye” (Paraíso)** (1995) Sergei Dvortsevoy.....13
11- **“Día del pan”** (1998) Sergei Dvortsevoy.....13
12- **“Millenium mambo”** (2004) Hou Hsiao-Hsien.....14
13- **“¿Qué hora es allí?”** (2001) Tsai Ming Liang.....16
14- **“Firefly dreams”** (2001) John Williams.....17
15- **“Mongolian ping pong”** (2005) Hao Ning.....17
16- **Omirbaev, o que grande es ser chico**.....18
17- **“Un tiempo para los caballos borrachos”** (2000) Bahman Ghobadi.....19
18- **“Gomen”** (2002) Shin Togashi.....20
19- **“Farewell to the summer light”** (1968) Yoshishige Yoshida.....21
20- **“El cine como alteridad” Yohishisge Yoshida**.....22
21- **“Good for nothing”** (1960) Yoshishige Yoshida.....23
22- **“La promesa”** (1986) Yoshishige Yoshida.....24
23- **“La mujer del lago”** (1966) Yoshishige Yoshida.....29
24- **“Okaeri”** (1995) Makoto Shinozaki.....29
25- **“Zoo”** (2005) Ryu Kaneda, Masaki Adachi, Hiroshi Ando, Komiya Masatetsu y Junpei Mizusaki.....30
26- **Zeki Demirkubuz**.....30
27- **“Dolgaya schastlivaya zhizn”** (1967) Gennadi Shpalikov.....31
28- **“Neotpravlennoe pismo”** (1960) Mikhail Kalathozov.....31
29- **“Quieto, muere, resucita”** (1989) Vitali Kanevski.....32
30- **Pelechian sobre Pelechian**.....33
31- **“Inhabitants”** (1970) Artavazd Pelechian.....34
32- **“Fin”** (1992) Artavazd Pelechian.....34
33- **“Life”** (1993) Artavazd Pelechian.....35
34- **Alexei Balabanov**.....35
35- **El cine japonés actual**.....36
36- **Anime**.....37
37- **“Cat Soup”** (2001) Tatsuo Sato.....37
38- **“Magnetic roses”** (1996) Koji Morimoto.....37
39- **“Jumping”** (1984) Osamu Tezuka.....37
40- **“She and her cat”** (1999) Makoto Shinkai.....38

41- **“Hundred stories”** (2003) Hideki Tonokatsu.....38
42- **“Dr. Slump”** (1981) Akira Toriyama.....38
43- **“Paranoia agent”** (2004) Satoshi Kon.....38
44- **“Kogepan”** (2001) Studio Pierrot.....39
45- **“Panda Z”** (2004) Mamoru Kanbe.....39
46- **“Tale of tales”** (1979) Yuri Norstein.....39
47- **“Une nuit sur la monte chauve”** (1933) Alexander Alexeieff.....39
48- **“Zhinij”** (1960) Elem Klimov.....39
49- **“Ghost in the Shell”** (1995) Mamoru Oshii.....40
50- **“Steamboy”** (2004) Katsuhiro Ôtomo.....40
51- **Satoshi Kon**.....40
52- **Ozu se saca los colores**.....41
53- **“Ukigusa”** (1959) Yasujiro Ozu.....43
54- **“Higanbana”** (1958) Yasujiro Ozu.....43
55- **“Kohayagawa-ke no aki”** (1961) Yasujiro Ozu.....43
56- **“Ohayô”** (1959) Yasujiro Ozu.....43
57- **“Samma no aji”** (1962) Yasujiro Ozu.....43
58- **“Buenos días”** (1959) Yasujiro Ozu.....44
59- **“Record of a tenement gentleman”** (1947) Yasujiro Ozu.....44
60- **“Cuentos de Tokyo”** (1953) Yasujiro Ozu.....45
61- **“He nacido pero...”** (1932) Yasujiro Ozu.....45
62- **“El comienzo del verano** (1951) Yasujiro Ozu.....46
63- **“Blokada”** (2006) Sergei Loznitsa.....47
64- **“Portret”** (2002) Sergei Loznitsa.....48
65- **“Fabrika”** (2004) Sergei Loznitsa.....48
66- **“Poselenie”** (2002) Sergei Loznitsa.....48
67- **“Zhizn, osin”** (1999) Sergei Loznitsa.....48
68- **“Polustanok”** (2000) Sergei Loznitsa.....49
69- **Entrevista a Serguei Loznitsa**.....49
70- **Kôhei Oguri**.....57
71- **“Tokyo olimpiada”** (1965) Kon Ichikawa.....59
72- **“La hija del Capitán”** (2005) Ekaterina Mikhailova.....59
73- **“Monanieba” (Arrepentimiento)** (1984) Tengiz Abuladze.....60
74- **“Vedreba” (Lamento)** (1968) Tengiz Abuladze.....60
75- **Los balbuceos de Atom Egoyan**.....61
76- **“Next of kin”** (1989) Atom Egoyan.....63
77- **“El liquidador”** (1991) Atom Egoyan.....64
78- **“El último tren”** (2003) Aleksei German Jr.....65
79- **Mikio Naruse**.....66
80- **“Madre”** (1952) Mikio Naruse.....68
81- **“Onna no naka ni iru tanin” (1966) Mikio** Naruse.....68
82- **“Nubles flotantes”** (1955) Mikio Naruse.....69
83- **“Meshi”** (1951) Mikio Naruse.....70
84- **“To sleep so as to dream”** (1986) Kaizo Hayashi.....71
85- **“Delbaran”** (2001) Albolfazl Jalili.....72
86- **Abolfazl Jalili por Abolfazl Jalili**.....74

87- **“Heremías”** (2006) Lav Diaz.....75
88-**“Paprika”** (2006) Satoshi Kon.....76
89- **“Freedom”** (2000) Sharunas Bartas.....77
90- **“Praejusios dienos”** (1990) Sharunas Bartas.....78
91- **“Bal”** (2010) Semih Kaplanoglu.....79
92- **“Miel**” (2010) Semih Kaplanoglu.....79
93- **“Melegin Desusu”** (2005) Semih Kaplanoglu.....80
94- **Semih Kaplanoglu por Semih Kaplanoglu**.....80
95- **Apichatpong Weerasethakul**.....81
96- **Ni tanto ni tan calvo** ("Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas" (2010) Apichatpong Weerasethakul).....82
97- **“Makoto”** (2005) Ryôichi Kimizuka.....85
98- **“Strawberry shortcakes”** (2006) Hitoshi Yazaki.....85
99- **“Suicide club”** (2001) Shion Sono.....85
100- **“Tokio biyori”** (1997) Naoto Takenaka.....86
101- **“Tranvía atravesando la ciudad”** (1973) Lyudmila Stanukinas.....86
102- **“A través de los olivos”** (1994) Abbas Kiarostami.....86
103- **¿Dónde está la casa de Abbas Kiarostami?**.....87
104- **“Despedidas”** (2008) Yojiro Takita.....87
105- **“Perfect education 5”** (2003) Masahiro Kobayashi.....88
106- **“Dersu Uzala”** (1975) Akira Kurosawa.....88
107- **Olga Preobrazhenskaya**.....88
108- **“Tears on the lions Mane”** (1962) Masahiro Shinoda.....88
109- **“Jayuk”** (1998) Temirbek Birnazarov.....89
110- **“Melodii Beloy Nochi”** (1978) Sergei Solovyov.....89
111- **“Look at the face”** (1968) Pavel Kogan.....89
112- **“Diez minutos mayor”** (1978) Herz Frank.....90
113- **“Augsta dziesma”** (1989) Herz Frank.....90
114- **“Here were seven Simeons”** (1989) Herz Frank.....90
115- **“Diagnosis”** (1975) Herz Frank.....90
116- **“Belovy”** (1992) Víctor Kossakovsky.....91
117- **“Angel on the right”** (2002) Djamshed Usmonov.....91
118- **“Hanaoka Seishu No Tsuma”** (1967) Yasuzo Masumura.....91
119- **Mikhaïl Kobakhidze, el georgiano mudo**.....92
120- **Cine georgiano**.....93
121- **“Chemi bebia”** (1929) Kote Mikaberidze.....95
122- **“Himala”** (1982) Ishmael Bernal.....96
123- **Kaneto Shindô, un genio silencioso**.....97
124- **“Los niños de Hiroshima”** (1952) Kaneto Shindô.....98
125- **“Kuroneko”** (1968) Kaneto Shindô.....98
126- **“Historia del Japón contada por una prostituta”** (1970) Shôhei Imamura.....99
127- **“Extreme Private Eros Love Song 1974”** (1974) Kazuo Hara.....99
128- **“Madame Yuki”** (1950) Kenji Mizoguchi.....100
129- “**The Family Game”** (1983) Yoshimitsu Morita.....100
130- “**Buy a suit”** (2008) Jun Ichikawa.....101
131- **“Mio”** (1972) Susumu Hani.....101
132- **“Mujo”** (1970) Akio Jissoji.....102
133- **“Uta” (Poema)** (1972) Akio Jissoji.....102
134- **Los peligros del exotismo**.....103

135- **“Nostalgia”** (1983) Andrei Tarkovski.....104
136- **“Introducción a la vida” (Vstuplenie)** (1962) Igor Talankin.....105
137- **Aleksandr Kaidanovski o el pasajero de lo surreal**.....106
138- “Heya” (1992) Sion Sono.....109
139- **“Kisses”** (1957) Yasuzo Masumura.....109
140- **“Espera y mira”** (1998) Shinji Somai.....109
141- **“Thyphoon Club”** (1985) Shinji Somai.....109
142- **“Una página de locura”** (1926) Teinosuke Kinugasa.....109
143- **Amir Naderi, el cineasta de Manhattan**.....110
144- **“Marathon”** (2002) Amir Naderi.....110
145- **“Sound Barrier”** (2005) Amir Naderi.....110
146- **“Vegas: basada en una historia verdadera”** (2008) Amir Naderi.....111
147- **Mani Kaul (1944-2011), el cine como medium**.....112
148- **El “necrorealismo” ha muerto, Yevgeny Yufit (1961-2016)**.....113
149- “**Kelid” (La llave)** (1987) Ebrahim Forouzesh.....113
150- **“Vam I Ne Snilos...” (¿Nunca soñaste?)** (1980) Ilya Frez.....114
151- **“Zacharovannaya Desna”** (1964) Yuliya Solntseva.....115
152- **“Royahaye Dame Sobh”** (2016) Mehrdad Oskouei.....116
153- **“Chelovek S Kino-Apparatom”** (1929) Dziga Vertov y Yelizaveta Svílova....117
154- **“Golos”** (1982) Ilya Averbakh.....118
155- **“Gorod Zero”** (1988) Karen Shakhnazarov.....119
156- **“Babi Yar. Context”** (2021) Sergei Loznitsa.....120
157- **“Sovist”** (1968) Vladimir Denisenko.....122
158- **“Vkhodyashchaya V More”** (1965) Leonid Osyka.....123
159- **“The Earth Is Blue As An Orange”** (2020) Iryna Tsilyk.....124
160- **“Komitas”** (1989) Don Askarian.....125
161- **“Olegs Krig”** (2017) Simon Lereng Wilmont.....126
162- **“Iliuzijos”** (1993) Kornelijus Matuzevicius y Diana Matuzeviciene.....128
163- **“Pavasaris”** (1997) Valdas Navasaitis.....128
164- **“Al-Mummia”** (1969) Shadi Abd al-Salam.....129
165- **“Shatranj-E Baad”** (1976) Mohammad Reza Aslani.....130
166- **“Okno Na Podworze”** (1979) Marcel Lozinski.....131
167- **“Hitotsu No Uta”** (2011) Kyoshi Sugita.....132
168- **“Sunday Drive”** (1998) Hisashi Saito.....133
169- **“Adorenarin Doraibu”** (1999) Shinobu Yaguchi.....134
170- **“B´Yerushalaim”** (1963) David Perlov.....135
171- **“Sayehaye Bolande Bad”** (1979) Bahman Farmanara.....136
172- **Top 10 Cine Iraní**.....137
173- **“Cheshme”** (1972) Arby Ovanessian.....138
174- **“Nightsongs”** (1983) Marva Nabili.....139
175- **La Edad de Oro del Anime Japonés**.....140
176- **Mis 10 Series Favoritas Anime, hoy**.....145
177- **Mis 10 películas Anime favoritas, hoy**.....146
178- **Mis 10 cortos / mediometrajes Anime favoritos, hoy**.....146
179- **La mejor serie de Anime: Boku Patalliro!**
(1982-83) Daisuke Nishio y Nobutaka Nishizawa.....147
180- **“Argamshaa”** (1991) Nansalmaagin Uranchimeg.....149
181- **“Rvanye bashmaki”** (1933) Margarita Barskaya.....149

“Linda Linda Linda” (2005) Nobuhiro Yamashita

Cualquiera que vea el póster puede pensar que estamos ante la típica película comercial japonesa sobre adolescentes pero nada que ver, es un peliculón, de una sobriedad y limpieza que impresionan, lejos de la artificiosa pretenciosidad de directores como Iwai, y en el contenido exactamente lo mismo. Al contrario de los directores pederastas del cine independiente americano o el mismo Iwai, la película no trata de adolescentes disfuncionales ni conflictivos, sino de adolescentes normales y corrientes, como el 99´9% de los adolescentes de todo el mundo. Y obviando la literalidad del argumento, la película trata del aburrimiento adolescente, en este caso de unas adolescentes, porque no nos engañemos, todo adolescente es un rebelde megalómano en potencia de imaginación desbordada pero generalmente la realidad le suele desmentir, y si hay dos palabras que definen la adolescencia son: aburrimiento y tristeza.

Si la película hubiera sido americana la hubieran protagonizado unas animadoras con las hormonas disparadas y sedientas de sexo, pero aquí no, son un grupo de amigas que se divierten con la música y que tienen problemas, inquietudes, y rebeldías de andar por casa, de andar por instituto. Otra prueba más de que el cine japonés está a años luz del resto y que para mostrar el mundo de la adolescencia no hace falta llenar la pantalla de adrenalina y hormonas.

“One missed call 3: Final” (2006) Manabu Asou

En esta época de reduccionismos estúpidos en la que vivimos, esta película la tendríamos que meter en el saco de cine de terror japonés, y acto seguido decir que como película de terror no es nada del otro mundo, que nada nuevo bajo el sol, ya existen “Viernes 13” o “Carrie”. Pero da la casualidad de que ésta película es sólo una película de terror en apariencia, en su envoltorio, el resto es mucho más que eso, una genial reflexión sobre la cobardía, sobre el acoso escolar. Sin maniqueísmos, sin juzgar, intentando comprender, sin limitarse a ser una ilustración del tema, del problema, ofreciendo soluciones, de forma más que entretenida. Especialmente recomendada para los que tengan prejuicios con el cine de terror japonés, infinitamente más profundo, formalmente mejor hecho, que el americano, para los que dicen que el cine de terror japonés ya no tiene nada que decir, que aportar. Ignorantes.

“Quill” (2004) Yoichi Sai

¡Olé los cojones del cine japonés!, una película protagonizada por un perrito Scottex. Lo excepcional no es esto, ya teníamos a Rin Tin Tin, a Lassie, dos perritos excepcionales, lo excepcional es que el susodicho perrito no tiene nada de excepcional, todo lo contrario, es más bien el perrito feo, lo que le convierte en una excepción, en un perrito excepcional. Un perrito rebelde que se niega a ser perro guía, el Balthazar de los perros, solo quiere ser un perro, libre. ¿Lo conseguirá? ¿O acabará siendo otro suicida como Balthazar?

“Manos” (1993) Artur Aristakisyan

Un escalofriante retrato de los olvidados del pueblo ruso, una película documental híbrida que te deja un mal cuerpo que no veas. Comparada con ésta, “Las Hurdes” y “La casa negra” son un juego de niños. Con la potencia visual que sólo un ruso puede conseguir. Después de verla no sabes si cortarte las venas o dejártelas largas. Ni Buñuel hubiera podido sacar cinismo de tanto sufrimiento. La película más sobrecogedora que he visto en mi vida. Si Aristakisyan hubiera dirigido “Shoah”, cágate lorito.

Dos horas y diecinueve minutos de sufrimiento a palo seco, sin ningún tipo de respiro, de ficción, y por raro que parezca, un canto a la vida, al catholic way of life.

“Laberinto de sueños” (1997) Sogo Ishii

En mi opinión la OBRA MAESTRA de Sogo Ishii. Los que tengan una imagen de Ishii por películas como Electric Dragon, Gojoe o las de sus inicios nada que ver. Ésta película formalmente es de una elegancia, sobriedad, digna del mejor Naruse. Tiene la fotografía en blanco y negro más deslumbrante que he visto en los últimos años. Además la historia está muy bien, ahondando en el tema de la esquizofrenia, como en todas sus películas.

En esta línea de rigor formal también tiene “Mirrored mind”, que tiene dos primeros planos impresionantes y cosas de extraterrestre.

“The beautiful washing machine” (2004) James Lee

Aquí si que está Tsai, el mejor Tsai. La película más misógina que he visto nunca, la mujer como un electrodoméstico, como un simple bien de consumo, de intercambio. Lo que no me queda claro del todo es si es una denuncia del machismo asiático, una simple constatación, o una venganza del director a sus ex. El cabrón del director es tan cínico que es imposible saberlo, aunque la verdad es que después de verla te avergüenzas de ser hombre, así que puede que sea una película en contra de los hombres, de su simpleza. Un auténtico manifiesto en contra del amor, en contra de la familia, en contra de la vida, en contra de todo. Con un humor negro negrísimo, con un erotismo enfermizo de andar por casa, y raro por estos pagos, con un guión que es un reloj. Imprescindible.

“Before we fall in love again” (2006) James Lee

Antes de que volvamos a enamorarnos. No me cansaré de repetirlo, sin Antonioni no existiría el cine moderno, ni el mejor cine asiático actual, Hsiao Hsien, Tsai Ming Liang, Ishikawa, Naderi, y James Lee.

La trilogía del amor de James Lee sería inconcebible sin la existencia previa de la trilogía de la incomunicación de Antonioni. El punto de partida de "Before we fall in love again″ es "La aventura", el punto de desarrollo, el increíble, sutil, humor negrísimo, de James Lee. Humor muy similar al de Tsai, Sogo Ishii, o Sabu, si cabe más contenido, más subterráneo, más lleno de sobreentendidos, de preguntas sin respuesta.

James Lee se ríe de los estereotipos masculinos, femeninos, haciendo desempeñar el tópico papel de mujer insegura e indecisa enamorada, a un hombre, y el tópico papel de hombre egoísta e independiente enamorado, a una mujer. James Lee convierte las típicas dudas de los amantes, que se pueden resumir en una sola pregunta: *¿por qué me amas*?, en un chiste que repite una y otra vez. Un chiste que como toda broma privada, esconde una gran parte de verdad, que expresa el miedo a la desaparición, al abandono, el miedo inevitable que aparece en cuanto surge el amor. El ser humano es así de gilipollas, en cuanto tiene algo deja de disfrutarlo, lo único que le obsesiona es perderlo.

Ese miedo atávico, esa inseguridad patológica, que es el origen de los celos, James Lee lo explicita de una forma muy original, haciendo aparecer un tercer personaje, un antiguo novio de la protagonista, que no casualmente es idéntico, físicamente, y en su forma de ser, a su actual pareja. Con ésta jugada de gran guiñol, James Lee expresa su opinión sobre los hombres, sobre las mujeres, sobre su superficial forma de ser. Para Lee todos los hombres, todas las mujeres, son iguales, y los celos, la consecuencia de la inseguridad, de la inestabilidad, que genera esa certeza. Saberte igual que el resto, es tanto como esperar que puedes ser sustituido en cualquier momento. Un miedo profundamente egoísta, porque excluye al otro. Es más un miedo a que te dejen, que a perder al ser amado.

Los hombres, las mujeres, tienen una ridícula necesidad de sentirse únicos, especiales, algo que no sobrepasa los límites de la transitoria fase del enamoramiento, una fase que sólo se puede estirar mediante el desconocimiento. En cuanto dos personas empiezan a conocerse, a amarse, la singularidad se hace añicos, algo que tendría que ser un verdadero alivio, poder ser uno mismo sin fingir, sin tener que ejercer a todas horas de príncipe azul, de princesa rosa de cuento. Lo que viene siendo aceptar tus limitaciones, las del otro, y que por el contrario, constituye una decepción, una derrota, un fracaso. Estamos tan pagados de nosotros mismos, que no sólo necesitamos creernos nuestro ficticio papel, sino que además necesitamos que los demás también se lo crean a pies juntillas. Tenemos una idea tan sublimada de nosotros mismos, que lo que nos jode no es ser una vulgar máscara, deshonestos con nosotros mismos, sino que nos tiren por tierra esa imagen ideal, irreal, falsa.

De ahí que muchas personas busquen desesperadamente casarse creyendo que si formalizan la relación antes de que ese sentimiento, más bien calentón espiritual, desaparezca, van a poder conservarlo de por vida, ilusos, esto le sucede al hombre que hace el papel de marido en la película. Luego están los que van de un enamoramiento a otro, sin apenas transición, para tratar de mantener esa ilusión, esa mentira. Una ilusión que es imposible de mantener, de retener. Lo que le sucede al hombre que hace el papel de amante en la película. Amante en el sentido sexual de la palabra, nada que ver con la palabra amor.

El amor no es una burbuja, no es una nube, más bien todo lo contrario, es una forma de conocimiento, de autoconocimiento, de lo mejor, y de lo peor, sobre todo de lo peor, que llevamos dentro. El amor te devuelve tu imagen real en el espejo, no es el espejo de la madrastra de Blancanieves. Una imagen que no corresponde con la de tus sueños, y que cuesta de aceptar. Es inevitable la decepción, la frustración, pero es mejor eso que romper el espejo, que seguir buscando un espejo nuevo que refleje tu imagen ideal, una imagen que no existe. El verdadero amor no es un espejo, es una ventana. Abrir los ojos al otro, a lo otro, aunque muchas veces, demasiadas, entre frío.

La película empieza precisamente por el final, por el final de la fase de enamoramiento. Nueva fase en la que desaparece la imagen ideal de la persona amada. James Lee la transforma en algo literal, la persona amada desaparece, como en "La aventura" de Antonioni. Toda la película es la desesperada, e imposible, búsqueda, no tanto de la persona amada, como de la imagen ideal perdida. Y que mejor manera de hacerlo que mirar atrás, al pasado, en lugar de aceptar el presente. Aferrarse a la vieja imagen. Convivir, vivir, con fantasmas. De fantasmas.

En definitiva, una increíble reflexión sobre el amor, sobre el enamoramiento, sobre el desenamoramiento, en clave de tragicomedia. Con un alucinante, cínico, sentido del humor, que se trasluce incluso en la forma. Una forma deslumbrante, sin deslumbrar, ajustada, equilibrada, perfecta, como en las películas de Ishikawa, el otro gran director sobre la posibilidad del amor del cine asiático actual, del cine mundial actual. Del clásico lo sería Naruse, y su "Nubes flotantes". IMPRESCINDIBLE.

¿El cine asiático actual es una castaña?

Si nos atenemos en exclusiva al cine que nos trata de vender la pasarela de París y sus genuflexos traductores españoles, españoles de cuna que no de hecho, la respuesta es SÍ. La lista es larga, incluyan ustedes mismos sus nombres.

Si nos atenemos también al cine comercial asiático (cuyo principal exponente es el cine coreano, cinematografía de la que todavía no he conseguido ver una sola película decente, ya no digo buena, solo decente. Incluidos el chapucero imitador de Rohmer y el inútil de Kim Ki Duk, solo salvaría en parte "Grain in ear", y las películas de la emigrada So Yong Kim), al cine de género asiático, sobre todo al cine made in Hong Kong, aunque llamarle cine es decir demasiado, incluido Juanito Tú, ya cansa la estúpida mitificación de la violencia por muy paródica que sea, y la utilización de la mujer como objeto de disfrute sexual, y al Bollywood, que es al cine lo que la sangría al vino. Y finalmente el cine esteticista chino, que aburre a las persianas con su escapista estilo postalero art-decó. Sólo salvaría tres películas, "El orfanato de Anyang", un oasis en la filmografía de este director, "Mongolian ping pong", y "Xiao Wu", el resto es siempre la misma película, el mismo esteticismo pueril, incluidas las últimas de Zhang Ké. Si a esto le sumamos el cine publicitario de Kar Wai, Tsukamoto, Iwai y demás doylianos, la respuesta de nuevo es SÍ, un SÍ como la muralla China de grande.

Por suerte para los espectadores, el abanico del cine asiático no se agota con toda la morralla anterior, la nómina de películas, de directores interesantes, sobre todo japoneses, es muy amplia, no se reduce en exclusiva a Hsiao Hsien, Tsai Ming Liang o Kiarostami, directores que empiezan a ir cuesta abajo sin freno. De momento sólo citaré a cuatro: a los iranís Jalili, "Delbaran", y Amir Naderi, "Marathon", el japonés Hiroshi Ishikawa, "Su-ki-da", y el tailandés James Lee, "The beautiful washing machine". Directores poco conocidos y reconocidos por estos lares, que considero los más prometedores del cine asiático actual, de los que hablaré a menudo, si me apetece por supuesto.

Para finalizar un consejo, pasar de todas las recomendaciones que leáis en los panfletos de cine o por internet, incluidas las mías, y bajaros a ciegas todo lo que encontréis por la mula, por supuesto sin subtítulos, que el cine es imagen y sonido, los argumentos, las palabras, para las novelas. Seguramente de cada diez solo os gustará una, pero esa una formará parte de vuestro propio criterio, el único que importa. La crítica sólo es un invento para artistas frustrados aburridos, para calvorotas acomplejados carentes de vida propia. El cine es misterio, y quien lo analiza lo traiciona.

Seijun Suzuki

El cine de Suzuki no hay que contemplarlo desde la perspectiva del cine negro americano, ni tan siquiera desde la del cine de yakuzas, con el que solo comparte la forma externa. El cine de yakuzas de Suzuki es irónico, distanciado, juega con sus convenciones desde dentro, es decir, es manierista. Es al cine de yakuzas lo que Sirk al melodrama, si su opuesto clásico era Stahl, en el caso de Suzuki sería Fukasaku, creo. Por el contrario habría que entroncarlo más bien con el cine de Melville, en su faceta más manierista ("El silencio de un hombre", "Círculo rojo", "Crónica negra" (que por cierto siempre es ninguneada por la crítica y el público, y que en mi opinión probablemente sea su obra maestra, aunque tiene varias)), y el cine de gangsters de la nouvelle vague (sobre todo Godard y Chabrol), y del nuevo cine alemán (sobre todo Fassbinder ("El amor es más frío que la muerte" y "El soldado americano") y Wim Wenders, que al igual que Suzuki está muy influenciado por Melville, incluso en "El amigo americano" plagia planos del "Círculo rojo"). Aunque tampoco hay que olvidar que el cine de Melville no deja de ser una reelaboración mitificada, subjetiva, apasionada, europea, del cine negro americano, por lo que aunque la influencia del cine negro americano no sea directa en el cine de Suzuki, indirectamente no deja de ser una relectura, de una relectura.

Dicho lo cual, al que le guste el cine de Yakuzas o el cine negro le va a encantar Suzuki, lo va a contemplar desde una perspectiva diferente. Al que no le guste el cine de yakuzas también, porque en el fondo se está riendo de todas sus reglas, clichés. En definitiva, que quien no haya visto nada de Suzuki no tiene ninguna excusa, Suzuki es uno de los directores más importantes del cine japonés, uno de los más libres, anárquicos, y fotográficamente de los más deslumbrantes, a mayores sus películas no han envejecido nada.

Para empezar os recomendaría: "El vagabundo de Tokio", para que vierais lo que es capaz de hacer con el color, a base únicamente de colores puros (amarillo, rojo, azul), sólo comparable con Sirk y Fassbinder. Luego seguir con "Branded to kill", os va a dejar tan fascinados que paso de adelantaros nada.

“Schastye” (Paraíso) (1995) Sergei Dvortsevoy

¿Por qué? ¿Por qué se conoce a Dvortsevoy por “Tulpan”, su peor trabajo hasta la fecha, y lo desconocemos por esta absoluta maravilla, para colmo su ópera prima? ¿Por qué nos hacen esto? ¿A quién beneficia esta desinformación, esta devaluación del cine? ¿Es una conspiración de la UEFA? ¿De la FIPRESCI?

Ya estaba enamorado de “Bread Day” (Día del pan), otra pequeña maravilla. Imposible olvidar la secuencia en la que empujan el vagón del tren por la estepa nevada rusa, la de la perra tratando de desembarazarse de sus insistentes cachorros, y la genial secuencia de ligoteo, de reja, entre una cabra y un cabrón. Por desgracia la conocí años antes que a “Tulpan”, a la par que a Pelechian, lo que me ha impedido disfrutar, valorar, “Tulpan”. A lo mejor sin conocimiento previo puede parecer una buena película, que lo es, por comparación con el propio Dvortsevoy, tirando a flojita.

Para “Schastye” nadie está preparado. Misticismo cotidiano. Misticismo laico. 22 minutos en los que hay más verdad, más pureza, más cine, que en todo el supuesto cine de autor actual, cine vintage, revival. Lamentablemente Dvortsevoy (el director que mejor sabe rodar niños, animales), como Omirbaev, y Loznitsa, van de más a menos. Cuando empiezas a ser consciente, a creerte, director, cineasta, mal asunto, es el principio del fin, la caída del paraíso, de la infancia como creador.

¿Y en qué consiste el Paraíso? En conseguir no ser esclavo del tiempo, en lograr que cada plano tenga su propia respiración, sin prisas. Dejando que las secuencias alcancen por sí solas su desarrollo, su clímax, sin interferencias externas, imposiciones, del director. En saber donde poner la cámara para que resulte invisible, no moleste, no intimide. El Paraíso cinematográfico es el Presente, trascender la realidad, las rutinas, para transformarlas en algo excepcional, en misticismo cotidiano, laico.

"*Busco controlar la filmación, no la vida que filmo*" **Sergei Dvortsevoy**

“Día del pan” (1998) Sergei Dvortsevoy

El plano secuencia no es una decisión de montaje, ni un apriorismo, es una necesidad narrativa. Son las imágenes las que piden su duración, su distancia, y sólo hay que estar atento a escucharlas, esperar. Dvortsevoy, en el genial plano secuencia del arrastre del vagón del pan, nos regala una clase maestra de cómo convertir algo insustancial en una elegía al movimiento, a la solidaridad humana. Dvortsevoy es la épica del presente, la humanización de los animales, la pureza del cine observacional.

“Millenium mambo” (2004) Hou Hsiao-Hsien

El amor dura lo que un preservativo a la puerta de un convento.
El amor-odio en cambio, es cine.
Nubes flotantes. Una mujer dulce. Millenium Mambo.
De nada sirven explicaciones, motivos, sólo queda una opción, observar, contemplar el misterio.

El final es el principio, el principio es el final, no hay salida:

“Todo principio
no es más que una continuación,
y el libro de los acontecimientos
se encuentra siempre por la mitad” **Szymborska**

Duplicaciones, repeticiones, rituales, idas, venidas, siempre distinto, siempre igual, la eterna representación del amor, del odio.

“Quien te puede querer menos que yo,
amor mío” **Sabines**

Ella le quiere (¿le quiere?), Él la quiere (¿la quiere?), se ve, es un hecho.
Ella es libre e independiente, no le necesita. Él es libre e independiente, no la necesita.
Habitan mundos diferentes, no hay puntos de contacto, no hay nada que compartir.
La relación es imposible, posible, inevitable, el deseo.

“Me arrancabas la ropa y también la tuya, y me tomabas cada vez groseramente, más despiadadamente, más cínicamente. No me reproches el haberte permitido hacerlo. No digas que me proporcionabas aunque sólo fuera un instante de alegría. Yo soportaba esta depravación como el enfermo soporta su medicamento: él piensa en salvar su vida, yo pensaba en salvar mi amor. Tu sensualidad se enardecía a medida que se enfriaba tu amor, yo esperaba todavía, esperaba aún algo más” **Aguéev**

Romper con esta inercia es fácil, basta con poner tierra de por medio, el tiempo lo cura todo, la ausencia, el olvido, la nostalgia, el recuerdo, el amor, el odio, presentes, como una segunda piel.

“y ahora tú eres y yo soy ahora y nosotros somos
un misterio que no volverá a ocurrir jamás,
un milagro que no ha ocurrido con anterioridad-
y brillando este nuestro ahora ha de mudarse en después
y nuestro después será una oscuridad en la que
los dedos estén sin manos; y yo no te
tenga: y todos los árboles sean (no más de lo que cada uno de ellos
deshojado) su silencio en la perpetua nieve
-pero no temas jamás (alma mía, hermosa mía
flor mía) pues también después es hasta” **Cummings**

Pero queda una esperanza, que otro amor la ilumine, un amor diferente, nuevo, con el mismo rostro, con el que poder hacer el pasado presente, de nuevo.

"Allá, en ese país que será
el nuestro
muy lejos, ya sabes, cuando vuelva
el invierno
hasta la nevada será suave, el hielo
un recuerdo que ya no hiere" **Claude Esteban**

la cámara flota
se mueve, sin moverse
la música, los ruidos, los silencios
creando una película paralela
tiempos muertos, en los que pasa todo
la vida
miradas que atraviesan
caricias como bofetadas
tensión en cada plano
en cada reencuadre
el tiempo borrado, detenido
el espacio encerrado, paranoia
la felicidad
una huella en la nieve
lo que se ve, no importa
el silencio
art of noise
juanito el paseante
azul, amarillo, rojo
pureza, fluidez, ritual
donde solo habita el vacío
diálogos duplicados, acciones repetidas
para hacerlas conscientes, separados de la imagen
¿contraplano?, ¿plano subjetivo?
distanciamiento, elipsis
fragmentos de un desencuentro, poesía

“¿Qué hora es allí?” (2001) Tsai Ming Liang

O cuando el tiempo, el espacio, la vida, se hacen conscientes, objetivos. Despojados de marcas temporales, espaciales, externas, internas, de rutinas. De la falsa continuidad, fluidez, de la vida, de la ir-reversibilidad de la muerte. Despierta Scorsese.

Bienvenidos a la lucidez, a la sabiduría sin esperanza. Al tiempo detenido, elástico, sin principio ni fin. Al tiempo infinito, al vacío, a la plenitud. Al plano fijo. La teoría de la relatividad puesta en imágenes. Tiembla Oliveira.

Un manual de sufrimiento made in Zen. Llorando en silencio, o con frotamientos. La única forma de aliviar tensiones. Liberando fluidos. Más o menos fluidos dependiendo de la ocasión.

SERENIDAD

Desde que decidí
abandonarme al tiempo, siento en mí
un cálido sosiego.
Desde que decidí
burlarme de las horas y los días,
terminaron mis quejas.
Me he quitado la carga
de las culpas que tanto daño me hacen
con una frase clara:
quiera extinguirse o no,
el tiempo es el tiempo,
siempre encuentra a un valiente como yo
en el sitio de siempre.

Robert Walser

“Firefly dreams” (2001) John Williams

No dejará de sorprenderme nunca la estupidez de la crítica española actual, mejor dicho traductores, que son capaces de ensalzar únicamente por seguidismo películas tan deshonestas, aparentes, falsas, afrancesadas, como “Shara” de Kawase y “Un couple parfait” de Suwa, y dejan pasar una película tan sencilla, honesta, bonita, perfecta, como ésta (tan sólo me sobra la música más que nada porque las imágenes se sostienen solas, aunque no molesta, cosa que no se puede decir de Claire Denis, por poner solo un ejemplo, hay demasiados), tan profundamente japonesa. Lo triste es que es sencillamente por vagancia, ignorancia, prejuicio, falta de curiosidad, de criterio personal, con la mula e internet ya no hay excusas.

Recomendada para los que se enamoraron de “The taste of tea” de Katsuhito Ishii y “Sleeping man” de Kohei Oguri, de cabeza a mi lista de las 10 mejores del cine japonés actual. Junto con éstas dos, tres, obras claves, fundamentales (sin olvidarme de “Su-ki-da” de Ishikawa y “The warmful insect” de Shiota), en cierto modo gemelas, más bien trillizas, que representan el verdadero camino a seguir por el cine japonés, por el cine mundial, el camino de la tradición, el camino del origen, el camino de la sencillez, el camino de la imagen. Lejos de modas pasajeras posmodernas y acinematográficas de cámara escoba, que olvidan que lo importante no es la cámara y su estúpido movimiento hipnótico para ilusos, como lo es la lavadora para los niños, sino la imagen. Es la imagen la que da el movimiento, no la cámara, algo que de tan evidente parece que se ha olvidado, que se lo digan a Gus Van Sant y a sus numerosos borregos steadycamelos.

Un verdadero homenaje a Ozu (y no la estupidez de Kiarostami, que las bromas están muy bien pero cuando se alargan pierden su gracia, que para hablarnos de la imposibilidad de hacer ficciones, de narrar (imposibilidad para él), no hace falta reírse del espectador, si ya no cree en el cine que se dedique al ganchillo que es más barato, de momento la gran bacalada del nuevo milenio a nivel mundial, a nivel español “Honor de caballería” de Albertito Serra, dudo mucho que otra película la pueda superar, es imposible). Y teniendo en cuenta que es una ópera prima el mérito es mucho mayor, por no hablar de la valentía que supone poner como protagonista absoluta a una japonesa normalita y corriente, no a la típica muñequita de porcelana. Lo dicho, imprescindible para los que les guste el cine, al resto un aviso, esta temporada se llevarán las motos filipinas, ataros los machos.

“Mongolian ping pong” (2005) Hao Ning

Cuando en una película apenas pasa nada y te tiene atrapado hasta el final solo hay una conclusión: estamos ante una gran película.

Tres niños mongoles, que no mongólicos, una pelota de ping pong, y como pasan el rato. Sumemos los impresionantes paisajes, cielos, de Mongolia, lo mejor también de "El perro mongol", una maravillosa fotografía, y una planificación deslumbrante. Y a quien no le guste pues tiene juanetes en el cerebro.

Omirbaev, o que grande es ser chico

Qué tiempos aquellos en los que la SEMINCI descubría a nuevos cineastas.
El caso es que descubrí a Omirbaev gracias a "The killer". Me debió pillar con las pupilas chicas porque me dejó indiferente. Menos mal que la vida es sabia, cuando le da la gana, que le da muy poco la verdad, y ahora que tengo las pupilas con canas, he visto todas sus películas. Y constato, hasta que punto, un veinteañero es una mirada a medio hacer.

Del mismo modo que es un sacrilegio leer a Unamuno en el instituto, porque es imposible asimilar tanta verdad cuando las hormonas, y lo que no son las hormonas, te salen hasta por las orejas, hay películas, directores, que necesitan del reposo, de la tranquilidad, de la serenidad, de la sabiduría del treintañero (a la mayoría les llega de los sesenta para arriba), que ya ha dejado de hacerse pajas mentales a lo Herman Hesse o a lo Ché Guevara, y que ha asumido que la vida es una mierda que no hay por donde cogerla. Sólo queda la opción del estoicismo pasivo, de la ataraxia, del noli me tangere, o la opción de la adaptación, de la asimilación, del conformismo, de la hipocresía. Pero esa es una solución de cobardes, de esclavos, de pupilas acomodadas, resignadas.

Soltado el mitin autoafirmativo, vuelvo a Omirbaev. Un director que aglutina todos los hallazgos e intuiciones del neorrealismo italiano adobado con un rigor formal, con una sobriedad, que recuerda por momentos al mejor Bresson, al que se mueve desde la más estricta de las quietudes. Temáticamente todas sus películas tratan de lo mismo, de la historia de un pobre hombre, de un pobre niño, de sus pequeñas frustraciones, de sus pequeños sueños, cotidianos. Del pobre hombre, del pobre niño, que somos todos a poco que nos escarben, exactamente lo mismo que las películas de Sabu pero con una brillantez formal que da miedo.

No todas sus películas son igual de interesantes. “July” (1988), un pequeño gran retrato del aburrimiento de dos niños de pueblo que es una mezcla perfecta de de De Sica y Truffaut. “Kairat” (1992), la obra maestra de Omirbaev, una de las diez mejores películas de la historia del cine, con eso lo digo todo. Tan jodidamente buena, tan jodidamente sutil que paso de mancillarla con palabras. "Cuatro noches de un soñador" de Bresson más "El empleo" de Olmi con el humor de Tsai Ming Liang y James Lee. “Cardiograma” (1995), la mejor película, la más delicada, que se ha hecho nunca sobre el despertar sexual adolescente, sobre el destete materno, en comparación "Leolo" es una película gonzo. Con la increíble mirada de un niño, sólo comparable con la del niño de "¿Dónde está la casa de mi mejor amigo?" de Kiarostami, y la del niño de "El pequeño ladrón de Ulan Bator", una pequeña obra maestra del cine mongol. Con una prestancia, pregnancia, digna del Bresson de "Mouchette", del mejor Kiarostami. Con un sentido del humor subterráneo que alcanza lo sublime. “The killer” (1998), que tras un segundo visionado sigue dejándome igual de indiferente. "L´argent" de Bresson pasado por el peor Melville. Tendré que esperar a tener cataratas para apreciarla. “La route” (2001), su peor película, la más transgresora. Nadie se había atrevido antes a ponerle bigote y gafas a Dostoyevski. Más dinero no es siempre sinónimo de mayor calidad, más bien todo lo contrario. El mismo rigor formal de todas sus películas, exceptuando "July", pero sin alma. Es decir, con actores. Lo que es una evidencia es que Omirbaev no va de menos a más precisamente, confío en equivocarme.

Puede parecer exagerado, pero solo por "Kairat" y "Kardiogramma" Omirbaev es el mejor director del cine mundial en la actualidad, el único que podría figurar en una futura ampliación del libro "El estilo trascendental en el cine" de Schrader. Trascendencia desde la más pura de las inmanencias, como Ozu. La trascendencia no se fuerza amigo Sokurov, se filtra sola por las junturas, y sin junturas jodido. El heredero legítimo de Bresson. Con muchísimo menos a Apichatpong le han subido a un altar, un altar que tiene la consistencia del escenario de una verbena de pueblo.

Cine de miradas. De miradas cruzadas entre el espectador y el director.

“Un tiempo para los caballos borrachos” (2000) Bahman Ghobadi

El equivalente en ficción de "Children underground", con menos verdad pero con muchísimo más cine. Hay países en los que todavía la infancia no es considerada como un valor en sí misma, como una etapa de formación, de crecimiento, sino como un estorbo. Para estos desgraciados un niño es un adulto inútil, y por tanto susceptible de explotación. Irán es uno de estos países, paradójico que hayan salido del anonimato cinematográfico gracias a ellos precisamente. La cinematografía iraní es la única que verdaderamente se ha parado en observar a los niños, la única que se ha preocupado en mirarles de cara, a los ojos, no por encima del hombro.

Como siempre que aparece un niño en una película, es difícil sustraerse a su hechizo, a su embrujo, juzgar objetivamente. La mirada de un niño por sí sola puede sostener toda una película, que se lo digan a "Kolya". No es el caso de ésta película que se sostiene sola, aunque la tristeza infinita de la mirada del niño enanito lo hubiera podido hacer de sobra. Pero sí el de muchas otras películas iraníes como "Los niños del cielo" de Majidi que se han subido al carro de Kiarostami y Panahi y se limitan a utilizarlos, a explotarlos, también dentro de la pantalla.

Cualquiera que vea esta película puede pensar que se trata de una recreación de la época del estraperlo de la posguerra española, no, se trata de la actualidad. Vivimos en un mundo en el que para viajar en el tiempo solo hace falta coger un autobús al extrarradio, o un avión para vivir en la edad media. Y como buen occidental de clase media, después de verla puedo seguir viviendo con la misma indiferencia, y sin el menor remordimiento de conciencia. La evolución y el progreso conducen a la psicopatía. What a wonderful world.

“Gomen” (2002) Shin Togashi

La versión filmada del "Diario secreto de Adrian Mole", o de la primera parte del "Lamento de Portnoy" de Roth. Para variar los japoneses son los únicos con los cojones suficientes para mostrar la fase más problemática de todo adolescente, hombre. La fase en la que desde que te levantas hasta que te acuestas permaneces enhiesto, y con la cabeza ocupada en un único pensamiento: sexo.

Y digo pensamiento, porque es una época de mucho pensamiento, de mucha artesanía, y de muy poca obra compartida. Si "Kardiogramma" de Omirbaev lo hacía de una forma delicada, elíptica, "Gomen" lo hace de forma más cruda, sin llegar a lo vulgar, a lo explícito. Con la contención, sencillez formal, del cine más cercano de Ozu, el de sus comedias de enredo, el de "Buenos días", ambas compartiendo idéntico sentido del humor.

Si el cine iraní es el cine que mejor refleja el mundo de la infancia, el cine japonés es con diferencia el que mejor ha reflejado, y refleja, el mundo de la adolescencia. Y del primer amor, de forma más valiente, desde todas sus vertientes posibles, la individual, la colectiva, la femenina, la masculina. Y todas sus combinaciones, heterosexualidad, homosexualidad, lesbianismo, masoquismo, onanismo, y un largo etc., tan largo como la imaginación de un adolescente en permanente estado de celo.

Y en todos los casos sin quedarse en la anécdota, de forma profunda. Profundamente cinematográfica. La lista de películas es extensa:

"Linda, Linda, Linda", "Firefly dreams", "El sabor del té", "Moonlight whispers", "Warmful insect", "Hana y Alice", "Sukida", "Blue", "Swing girls", "Water boys", y de nuevo un largo etc.

Cualquier comparación con el cine pajero americano, o el italiano, o el español, es odiosa, roza el ridículo. Menos mal que la adolescencia es una etapa pasajera que dura solo hasta los 60 años, con Viagra hasta la tumba, que se lo digan al machote de Sánchez Dragó.

“Farewell to the summer light” (1968) Yoshishige Yoshida

Como en casi todos los países, en Japón también hubo una "nouvelle vague" (nueva ola), y como sucede con todos los productos japoneses, la copia supera al original. Desgraciadamente en occidente de ésta generación solo se conoce a nivel popular a Oshima, que es con diferencia el más mediocre, el más teatral, por muy distanciado que sea, y en los últimos años Seijun Suzuki, Nobuhiko Obayashi, Masamura y Akio Jissoji.

Pero resulta que Yoshishige Yoshida, que es el mejor de todos (uno de los cinco directores más grandes de la historia del cine japonés junto con Ozu, Shimizu, Naruse y Oguri. Y a diferencia de ellos ninguna de sus películas es mala, ninguna. Muy por encima de Mizoguchi, Imamura y Kurosawa. El equivalente a Godard en Japón. Un Godard al ralentí), es un perfecto desconocido. El mejor porque fue el que realmente supuso una ruptura con la tradición japonesa, tanto formal como temática. Yoshida fue el único que experimentó con el lenguaje cinematográfico, sin necesidad de hacer pijaditas vanguardistas. El único que se atrevió a partir de cero, a jugar, y el resultado fue la incomprensión del público y de la crítica, ya incomprensible de por sí.

Cuando ves sus películas estás viendo algo diferente, nuevo, y eso es cada vez más raro, porque hasta las supuestas rarezas del cine experimental cada vez se parecen más entre ellas, ya existe un modo de representación no institucional totalmente institucionalizado. Se le puede achacar que sus películas son solo pura forma sin una consistencia narrativa, sería algo tan absurdo como pedirle a un niño que juegue con unas normas prefijadas, preestablecidas. La única manera de hacer algo personal, radical, de raíz, es hacer lo que te salga de los ojos, dejar aparcadito el cerebro para inventar problemas, que para eso se basta y se sobra. Yoshida en lugar de inventar problemas, inventa soluciones, soluciones visuales, imágenes, cine.

Su película más conocida es "Eros plus massacre", pero desde luego que no es su obra maestra, es la más ambiciosa sin duda, no la mejor. Mi favorita, ¿la mejor?, la menos godardiana, aunque en todos los casos sea un Godard superado, sublimado, transfigurado, antonionizado, es "Farewell to te summer light". Primero porque es la primera que vi de Yoshida, y el factor sorpresa, descubrimiento, siempre cuenta a favor. Segundo porque nadie, ni tan siquiera Monteiro, de Wenders y Tanner ni hablamos, han sabido sacar todo el potencial cinematográfico de Lisboa, mi ciudad no española favorita. Tercero, porque formalmente es absolutamente deslumbrante, del primer fotograma al último. La composición de los planos es una auténtica escuela de como aprender a mirar, Antonioni revisado y mejorado. Una passegiata ininterrumpida por la vieja Europa vista con la mirada a estrenar de un recien nacido. "Um filme falado" de Oliveira, sin tanto falar. Cine tántrico.

“El cine como alteridad” Yohishisge Yoshida

(Traduzco libremente del francés éste texto de uno de mis directores japoneses favoritos, porque como quien no quiere la cosa, desmonta toda la ridícula política de autores sin apenas despeinarse.)

La mayor parte de personas consideran que uno sufre un flechazo con el cine desde la infancia, y que inmediatamente sueña con poder llegar a ser director, y cuando ese sueño se cumple el siguiente paso es hacer “mi propia película” para mostrarla al público. Ciertamente he caído fascinado por el cine, pero nunca he soñado ser director. Incluso cuando favorecido por la suerte lo he sido, nunca he querido hacer “mi propia película”, porque dudaba de que existiera un “yo”, incluso de afirmar “yo soy cineasta”. “Yo soy cineasta”, “yo soy yo”, esas pruebas de mi existencia fueron probablemente perdidas en los lejanos recuerdos de la guerra.

Tres semanas antes del fin de la guerra, una noche de pleno verano, Fukui, mi villa natal, fue bombardeada, como el resto de grandes ciudades ya habían sido bombardeadas en la casa familiar solo quedábamos mi padre y yo, mi abuela y mi madre se habían refugiado en el campo, esa noche mi padre me despertó diciéndome que huyera porque Fukui iba a ser bombardeada, era noche oscura todavía, y de repente empezó a iluminarse por las bombas, como acto reflejo corrí hacia mi casa y mi padre ya no estaba allí, la casa estaba incendiada. Perdí la cabeza y huí sin saber donde iba. Como sobreviví no lo recuerdo con certeza. Como loco, no era yo mismo. En ese instante, ¿qué me salvó? El cuerpo de niño de doce años que era, los ojos que adivinaban instintivamente el peligro, probablemente me han guiado en mi locura.

Otro yo me ha socorrido, un yo que no soy yo. Habiendo descubierto ese yo que es otro, todo lo que podía afirmar no era “yo soy yo”, sino “yo soy otro”. Por tanto no hay nada más dudoso que afirmar “yo soy director”, nadie se conoce hasta el punto de poder decir “ésta es mi película”. No he hecho una película porque ni tan siquiera soy director. No hay otra forma de hacer una película que dialogando con el yo que se oculta en nosotros, en tanto que es otro yo que no somos nosotros. Naturalmente en cada espectador también habita otro yo, no es un yo inflexible que pueda afirmar “él es él”, al contrario, mira una película abrazando el “yo en tanto que otro”.

Esta relación de igual a igual, de persecución de ese “yo otro que yo” tanto en el realizador como en el espectador, es precisamente lo que no he cesado de buscar a lo largo de mis películas.

“Good for nothing” (1960) Yoshishige Yoshida

Debut cinematográfico de Yoshida, formalmente nadie podría decirlo porque a ese nivel es impecable, e impersonal. Hay muy pocas diferencias con cualquier serie b japonesa de los 60, como mucho una mayor contención, un mayor temple, no el habitual montaje precipitado, nervioso. O con cualquier película americana sobre delincuentes juveniles de los 50, con la diferencia de que Yoshida se centra más en los tiempos medios, en los tiempos muertos de los jóvenes, no tanto en los violentos, como sucede en el cine italiano de los 50, "Los inútiles" Fellini y "State violenta" Zurlini entre muchas otras, la gran influencia del cine asiático en general, después del cine americano.

Como buena película de género, de subgénero, el director se diluye, se desdibuja, en la pobreza, en la simpleza, de la historia. En estos casos lo único que puede hacer un director es salvar los muebles formalmente, y Yoshida lo hace con dignidad, con profesionalidad, con talento. Mucho más de lo que se puede decir de la mayoría de los directores de serie b, independientes, y debutantes, que tratan de disimular su torpeza a base de cabriolas, de volteretas. Quien busque algo más que forma, algo más que puro entretenimiento, tendrá que esperar un poco.

De momento Yoshida se decanta por el cine de Nicholas Ray, "Los amantes de la noche", "Rebelde sin causa", de Otto Preminger, en concreto "El hombre del brazo de oro", película a la que homenajea, y Naruse, por momentos uno cree estar viendo a Takamine reencarnada. De nuevo los que quieran ver la omnipresencia de la nouvelle vague en el cine japonés de los 60, se equivocan, la nouvelle vague de nouvelle, de nueva, tenía lo justo, de vague, de ola, mucho. Como toda ola, es más apariencia, fachada, que realidad, una vez en la orilla no deja de ser simple agua, salada. La evolución en el cine no es un Tsunami, es un todo continuo, una marea que va y viene, un eterno retorno repleto de espuma, y de medusas, demasiadas medusas. Ni tan siquiera el final de "Al final de la escapada", que recuerda al final de ésta película, se le puede atribuir a Godard, es una imagen recurrente en el cine negro americano, que se lo digan a Walsh, y casi una marca de agua de la RKO, la reina del claro oscuro, de la iluminación en clave baja, tirando a muy baja.

“La promesa” (1986) Yoshishige Yoshida

Antes de nada dejar bien clara la premisa, considero “La promesa” la obra maestra absoluta del cine japonés, lo que equivale a decir una de las diez mejores películas de la historia del cine. El resto os lo podéis saltar, pasad directamente a la postdata, y haceros con los subtítulos, que en un rasgo de generosidad inaudita, he traducido al castellano. No os emocionéis, lo he hecho por Yoshida, no por vosotros.

Los ancianos son como niños, falso, son niños, algo más pesados, no mucho más. Niños y viejos comparten idénticas características, taras. Transparencia, liviandad, y verdad. Una verdad que como siempre, estorba, pesa. Un niño pequeño no es algo fácil de llevar, de soportar, tampoco un anciano, sin embargo es algo que hacen todos los padres, los que lo hagan. La dejación paterna está muy extendida, la de los hijos también, incluso más. Cuando les toca el turno de devolver la inversión de tiempo, de esfuerzo, de comprensión, de paciencia, que hicieron sus padres, se escaquean. Sacrificio no sólo en la primera infancia, la pensión completa con servicio de habitaciones, y lavandería, cada vez se alarga más, como debe de ser. Y generalmente el pago suele ser subvencionado a fondo perdido, algo que se considera una obligación, responsabilidad, paterna, que nadie parece cuestionar, que en la mayoría de los casos, lejos de considerarse una carga insoportable para los padres, se convierte en una devoción, en un sacrificio voluntario, libremente aceptado, asumido. Ser padres es un acto de generosidad extremo, que debería ser devuelto, correspondido, como mínimo en la misma cuantía, tanto de tiempo, dinero, paciencia, como de cariño, sobre todo cariño, por parte de los hijos. No como una obligación, sino como un regalo, como una ofrenda, como una muestra de gratitud, de entrega amorosa. La vida es justa, circular, y nos concede esa oportunidad, ese privilegio, un privilegio que abrumados por nuestro egoísmo, por nuestro egocentrismo, no sabemos ver, ni valorar. La frase “*es que yo también tengo mi vida*”, es la frase más repetida por cualquier hijo, en cualquier tiempo y lugar. La frase más injusta. Durante muchísimos años, cada vez más, esos padres no tuvieron vida, y no lo vivieron como una tragedia. Hablo de los padres de la vieja escuela, de los que vivían la paternidad como un compromiso a tiempo completo, como una misión, no como un capricho, como un error, a tiempo parcial, lo habitual en la actualidad.

La infancia se mitifica demasiado, tanto desde dentro, como desde fuera. La infancia no es un paraíso, aunque sea lo más aproximado, a nivel inconsciente. A nivel consciente es el amor. Y los que menos lo disfrutan, son los propios padres, que viven en un continuo sinvivir. Sobre todo las madres, para que nos vamos a engañar. Los padres están más preocupados en llorar la pérdida de su supuesto centro de gravedad, en ejercer de príncipes destronados. En sentir celos de todo lo que se mueve, incluidos sus propios hijos. Quien piense que estar en un continuo estado de alerta, de vigilia, de pánico, es un plato de gusto, disfrutable de forma plena, es un enfermo. La paternidad sólo la disfrutan los tíos, y los abuelos, aunque sólo en parte, una parte cada vez más pequeña. No es lo mismo disfrutar de los nietos de visita, que tener que criarlos. El disfrute pleno sólo es posible gozando de un alto grado de irresponsabilidad.

Hoy en día los abuelos asumen una responsabilidad mucho mayor que la de los propios padres, demasiado agobiados, con, y sin motivo, generalmente sin motivo, aunque la conciliación de la vida personal con la laboral sea casi imposible, para ejercer su función. Una función que delegan en unas personas con una edad, en la que en lugar de tener que servir a los demás, deberían ser servidos. Y lejos de agradecerse como es debido, como algo excepcional, como un acto de generosidad descomunal, se considera algo normal, natural. Total, así están entretenidos. Algo que ellos mismos no serían capaces de asumir, de aceptar, que les impusieran un entretenimiento obligado, forzado, que renunciaran a su propia vida de forma voluntaria. Pero claro está, los abuelos no renuncian a su vida, no la tienen, son parásitos de la sociedad. Son los nietos los que se la llenan con sus moquitos, y sus babas, tras de cornudos, apaleaos. Los nietos son una tremenda alegría, satisfacción, a tiempo parcial. A tiempo completo se convierten en hijos, en una paternidad de penalti injusto. Luego se quejarán de que sus hijos quieran más a sus abuelos, la paternidad no es una cuestión de sangre, sino de tiempo. El cariño no nace por generación espontánea, hay que ganárselo, y los padres no tienen el tiempo, las ganas, ni la paciencia, para lograrlo. Les basta con las gratificaciones inmediatas, tirando de monedero, algo que los hijos valoran en su justa medida, durante un segundo. Los niños sólo valoran la presencia, la compañía. El cariño no se compra, ni se vende, se regala, gratis. Un regalo boomerang, que los niños devuelven multiplicado por diez. Los niños, como los ancianos, detectan el cariño forzado como los perros el miedo.

Llegados a este punto, no creo que haga falta especificar que el tema de la película es la vejez, la niñez, dos caras de la misma moneda. Los niños no reconocen a sus padres hasta determinada edad, los ancianos no reconocen a sus hijos llegados a una determinada edad. No tienen conciencia de su propia identidad, de su propia imagen, no se reconocen ante un espejo, y en ambos casos, lo importante no es que te reconozcan, si no que tú les reconozcas. Son los niños, los ancianos, quienes están perdidos, no los adultos, son ellos los que tienen que ayudar a encontrarlos, a encontrarse. Los niños, los ancianos, miran de frente, o con la mirada perdida, de forma inquisitiva, obsesiva, fija, hasta provocar rechazo, miedo, como la mirada de los gatos. Los niños no paran de quejarse, son unos caprichosos, unos gruñones, unos mandones, unos exigentes, incapaces de verbalizar sus necesidades, exactamente igual que los ancianos. Los niños son incapaces de controlar sus esfínteres, los ancianos son incapaces de controlar sus esfínteres. Tanto para unos como para otros, la humillación no es hacérselo encima, sino que les cambie un desconocido. Los niños se pasan el día comiendo, llorando, y riendo, sin apenas transición, sin que tenga que haber un motivo determinado, exactamente igual que los ancianos. Los niños carecen de la más elemental noción del tiempo, para ellos ayer significa todo lo que no sucede en ese momento. Para los ancianos ayer puede significar algo que sucedió hace 50 años. Pueden recordar algo muy lejano, y ser incapaces de recordar lo que han hecho hace 5 minutos, exactamente igual que los niños. Los niños recogen cualquier guarrada que encuentran por el suelo, y la esconden, para ellos todo constituye un pequeño tesoro. Exactamente lo mismo que los ancianos, con la diferencia, de que si lo hace un anciano, lo denominan síndrome de Diógenes.

Los niños carecen de orientación, de equilibrio psicomotriz, son torpes como patos, necesitan ayuda para tenerse en píe, para caminar, se pasan el día cayéndose. Los ancianos, lo mismo, con la diferencia de que no son de goma, sino de cristal. Los niños adoran empujar su sillita de paseo porque se sienten seguros, y pueden caminar sin ayuda de nadie, los ancianos utilizan los bastones, y los tacatacas, con idéntica finalidad. Los niños dependen para todo de sus padres, los ancianos dependen para todo de sus hijos. Los niños adoran salir a la calle, y tomar el sol. Los ancianos adoran que los saquen sus hijos, o sus nietos, a la calle, a tomar el sol. Que los saque un desconocido, les provoca tanta ilusión, como a los niños el día que salen a la calle para ir a ponerles las vacunas. Los niños son hiperposesivos, están obsesionados con sus pequeñas posesiones. Los ancianos viven obsesionados con que les van a robar sus cosas, su dinero. Los niños necesitan atención absoluta, dedicación absoluta, requieren que se les haga caso constantemente, son dependientes totales. Los ancianos igual, siempre necesitan tener a alguien pendiente de ellos. Los niños son superextremos, o son completamente felices, con una felicidad que se les desborda por los ojos, o son las personas más desgraciadas del mundo, y no dudan en hacer partícipes de su estado al resto del universo, con desgarrados chillidos, peligrosos pataleos, sobrenaturales gemidos, y arroyos de lágrimas tan grandes como uvas. Son incapaces de relativizar sus alegrías, y sus penas, viven en un continuo sinvivir, en un permanente fin del mundo. Los ancianos otro tanto, o se están muriendo, su frase favorita, o piensan que van a vivir eternamente. Total son unos jovencitos, a esto se le llama senilidad, luego todos los niños son seniles.

Los niños se pasan el día tocándose sus cositas, exhibiéndose sin ningún pudor, carecen de vergüenza, los ancianos igual. Se ve que los niños son unos sátiros, unos pervertidos, unos viejos verdes. Poca diferencia hay entre el pito de un niño, y el de un anciano. Uno tiene problema de fimosis, el otro de próstata, ambos son igual de pajaritos. Incluso se parecen físicamente, son igual de estrechitos, y encogidos. Tienen la misma cara de enfadiques, y los mismos cuatro pelos, finitos y sedosos, o pelones totales. Los niños cogen cariño a una prenda, y no quieren ponerse otra, eso mismo hacen los ancianos, y les llaman pordioseros. Si a los niños les gusta algo, hay que repetírselo cien mil veces, y a mayores, ellos mismos se encargan de repetírtelo cien mil veces, son loritos de repetición. Los ancianos repiten una y otra vez las mismas batallitas, para ellos siempre es como si fuera la primera vez, por una sencilla razón, porque para ellos siempre es la primera vez, no lo están recordando, lo están viviendo en directo, pero a los niños no les dicen chocheas abuelo. Los niños no entienden el significado de la palabra no, ni del concepto propiedad privada. Eso mismo le sucede a los ancianos, y les llaman imbéciles, gagás, cleptómanos. ¿Si no están las cosas para cogerlas porque las ponen a su alcance?, que las escondan coño, o que pongan un letrerito con el nombre del dueño. Si se quiere algo basta con cogerlo, el mundo es un gran escaparate con buffet libre. El dinero para los niños, y los viejos, es algo tan abstracto como asumir que todo no es un juguete. Prueba a explicarle a un niño que no le compras una cosa porque es caro, te contestará: pero si yo lo quiero, y está ahí, de una lógica aplastante.

A los niños hay que marcarles unas rutinas muy concretas, muy exactas, sino se vuelven locotes, a los ancianos ídem de ídem. Los niños se desvelan con facilidad, y recuperan la pérdida de sueño, en cualquier tiempo y lugar, los ancianos igual, y no es que sean unos lirones, es que duermen mal, y no tienen tanta energía como un adulto. Se cansan con facilidad, y como los niños, se recuperan a base de siestas olímpicas, de pijama y orinal. A los niños cualquier actividad que les saque de su rutina diaria, la consideran una aventura fantástica, el mundo lo estrenan cada vez que se despiertan. Los niños son unos fiesteros, los ancianos se apuntan a un bombardeo. Los niños carecen del sentido del miedo, del peligro, del riesgo, son unos intrépidos inconscientes. Como los ancianos cuando cruzan con el semáforo en rojo, tienen que pasar y pasan, y si tuvieran una pelota sólo verían la pelota, como los niños. Los niños no desconfían de nadie, son extrovertidos absolutos, tratan con idéntica familiaridad a su papá, y al butanero, lo que ha provocado más de un malentendido. Y lo rajan todo, son unos acusicas, la palabra secreto, no entra en su diccionario. Si no quieren que lo cuente, que no lo digan. Punto en boca. Seguro que conocéis algún viejo que comparta esas características. A un niño el menor problema, el menor contratiempo, el más mínimo cambio, le agobia, le angustia, le trastorna. Lo mismo a los ancianos, tener que cambiar un enchufe se puede convertir en una verdadera tragedia sin solución.

Los niños y los ancianos sólo se sienten cómodos, seguros, en los sitios que conocen, que reconocen, necesitan estar rodeados de cosas que les sirvan de referencia, de salvavidas. En su cunita, en su parque, en su casita, son las personas más felices del mundo. Un mundo hecho a su medida que controlan, que hacen suyo. Saca a un anciano de su casa, y durará lo que un caracol fuera de su concha. Algo que conocen a la perfección todos los hijos cuando les llevan a una residencia, pero se trata precisamente de eso, de que estiren la pata cuanto antes, lo vendan como lo quieran vender. En derecho se denomina homicidio voluntario con premeditación y alevosía. Los niños continuamente están inventando cosas, utilizando su imaginación, mintiendo, aunque sea un concepto que no existe en la infancia. Los niños se creen sus propias mentiras a pies juntillas, que no sea la misma verdad de los adultos ya es otro cantar. Los ancianos son igual de imaginativos, de mentirosos, pero por supuesto se les achaca a su maldad congénita, ya se sabe que los ancianos, y sobre todo las ancianas, son brujas. Pues no, como los niños, sólo buscan captar la atención, que les hagan caso, que les mimen, que les cuiden.

Luego conclusión, si son niños (nadie diría que triste ser niño, pero por lo visto volver a serlo es indigno para un ser humano, una vergüenza), hay que tratarles como tales. Sin condescendencia, sin violencia, con comprensión, paciencia, cariño, mucho cariño. Sin esperar que te lo agradezcan. Los niños, los ancianos, son injustos, desagradecidos, no valoran los esfuerzos, los desvelos, ni en el momento, ni después. Sólo escucharás reproches, quejas, todo lo que hagas por ellos es poco, lo tomarán como algo natural, lógico, como algo que se merecen, que les deben. No por ello ningún padre deja de prodigar cuidados, desvelos, esfuerzos, afecto, a sus hijos. Los niños, los ancianos, sólo juzgan como les has tratado la última vez, no importa que hayas sido un padre modelo, un hijo modelo, durante años, sólo importa la última. En contrapartida no son rencorosos, carecen de maldad, todo lo que hacen, por malo que sea, sólo lo hacen para llamar la atención, para hacerse notar. Necesitan unos ojos en los que poder reflejarse, en los que poder tranquilizarse, si no los miras no existen, están perdidos.

Y si ningún padre escatimaría el menor esfuerzo para que su hijo tenga una infancia feliz, dichosa, digna, plena, ningún hijo debería regatear el menor esfuerzo para que sus padres tengan una infancia feliz, dichosa, digna, plena. Y más sabiendo que esos años son los últimos de su vida, unos años en los que hacerles feliz, tendría que ser el único objetivo, la única meta, la única máxima a seguir. Porque no son sólo sus últimos años, son también los últimos años en los que los vas a poder ver, en los que vas a poder disfrutar de su compañía, de su presencia, de su interlocución, aunque sea silenciosa. Mucho mejor eso, que vivir el resto de tu vida con el sentimiento de culpa de no haber actuado como se merecían. Con la certeza de que quien las da las toma, según como te has portado con tus padres, así se portarán tus hijos, de lo que se come se cría. Y la vida, aunque a primera vista no lo parezca, es justa, y a cada cerdo le acaba llegando su San Martín. A quien no le gustan los ancianos, no le gustan los niños, no le gusta la vida. La sociedad occidental, y la oriental, ha perdido el contacto con la vida, con la infancia, con la muerte, con la vejez. Sólo le gusta la parte intermedia de la vida, la más insustancial, y eso es despreciar el resto. La vida es un círculo, y nos empeñamos en creer que es una línea recta, sin extremos. Cuando es en esos extremos, donde radica la vida, la muerte, donde los seres humanos somos necesarios, vitales, donde tenemos que demostrar nuestra calidad, calidez, humana. Si te saltas alguna de las etapas, se convierte en una espiral sin fin, sin salida. Los niños, los ancianos, son unos inútiles, no son utilizables, los demás no. Es el momento en el que hay que demostrar que la vida no es sólo recibir, sino también dar, sin esperar nada a cambio, sin esperar ninguna recompensa, lo que viene llamándose amor. La vejez es una oportunidad, un presente, para quien sepa verlo, para quien sepa apreciarlo, para quien lo merezca.

¿He dicho ya que es una película preciosa, brutalmente preciosa, desoladoramente preciosa?

“La mujer del lago” (1966) Yoshishige Yoshida

¿Qué fue antes, el huevo, Antonioni, o la gallina, Kawabata?

Cualquier espectador con un mínimo bagaje cinéfilo afirmará que el huevo, Antonioni, el mejor Antonioni, “L´avventura”, esos planos de manos, de ensimismamiento, de congelación temporal, son Made in Antonioni. Lo mismo podrían decir los lectores de Kawabata, que esa fragmentación, sensualidad contenida, ataraxia descriptiva, contemplativa, son Made in Kawabata. Luego ni el huevo ni la gallina, Yoshishige Yoshida, haciendo suyos los logros del mejor cine europeo, el del asiático vocacional Antonioni, el director que más ha influido en el cine asiático actual, Hsiao-Hsien, Tsai Ming-Liang, James Lee, etc., y de la mejor literatura japonesa, la del transplantador del nouveau roman, de la nueva objetividad europea, francesa, Kawabata, Este y Oeste, Oriente y Occidente, se confunden, se elevan. Con ese plus de fascinación formal, de descarada búsqueda de la belleza, el límite del esteticismo, del experimentalismo, marca de agua de la casa Yoshida, Made in Yoshida, el otro gran arquitecto de la visión, del encuadre. Quien no tenga suficiente con esto, recordar que la protagonista es Okada Mariko, la actriz con más clase, de belleza más distante, de la historia del cine japonés, su Audrey Hepburn con morbo, nadie puede lucir con semejante sobriedad, porte, aplomo, los maravillosos, sencillos, minimalistas, vestidos blancos, negros, el pañuelo en la cabeza, las gafas de sol, puro placer fetichista, cinético.

“Okaeri” (1995) Makoto Shinozaki

Donald Ritchie tiró el anzuelo, Robert Bresson, un reclamo insuperable, aunque luego no se corresponda con la realidad, o no del todo. La austeridad, la sobriedad, no son patrimonio exclusivo de Robert Bresson, es difícil imaginarse una película de Bresson en la que haya planos secuencia fijos sostenidos, muy sostenidos. La historia, y su falta deliberada de dramatismo, puede recordar a “Una mujer dulce”, pero la película con la que tiene mayores puntos de contacto es con “Una mujer bajo la influencia” de Cassavetes, ambas son el proceso de degradación mental de una mujer provocado por la cotidianeidad, por el enclaustramiento casero. La gran diferencia con la película de Cassavetes y la de Bresson es que Shinozaki introduce el humor, un humor marciano, y un romanticismo minimalista, esos paseos son dignos de Antonioni, esos planos de paisaje cuadros abstractos.

“Zoo” (2005)
Ryu Kaneda, Masaki Adachi, Hiroshi Ando, Komiya Masatetsu y Junpei Mizusaki

Hay dos tipos de miedo, el miedo a lo desconocido, y el miedo a lo conocido.
La mayoría de las películas de terror se sustentan en el primero, por pura vagancia,
por simple comodidad, siempre es más socorrido tener el enemigo fuera.

"Zoo" se asienta en el segundo, en el terror a lo conocido, a lo cotidiano.
No hay nada que de más miedo que el día a día. La mayor fuente de terror diario es,
ha sido, y será, las relaciones familiares.

El título deja poco lugar a dudas, el hogar es lo más parecido a un zoo.
Y los familiares, lo más parecido a animales enjaulados.
Si la convivencia entre los animales de un zoo es casi imposible,
la convivencia entre animales, encima racionales, es del todo imposible.

El ser humano es un ser social. Igual que las patatas son patatas fritas
si las mondas, las cortas, y las fríes. Lo mismo sucede con los humanos.
Somos autistas por naturaleza, y a base de domesticación, de educación,
mejor dicho programación, de familia, de trabajo, de freírnos a ostias,
acabamos siendo seres sociales, que remedio. La familia, el hogar,
es una cárcel sin rejas, de la que se sale para ingresar en otra, más pequeña,
y con rejas.

En España con estos elementos habríamos hecho una película social costumbrista,
o una comedia arrabalera. Pero en Japón se marcan una película de episodios de terror,
sin terror, sin sustos, sin miedo. Totalmente abierta, llena de interpretaciones, de
matices, de humor negro. Los japoneses tienen los ojos rasgados porque ven más lejos.

Zeki Demirkubuz

Siempre que se encumbra la figura de un director, popularmente, festivaleramente, de una cinematografía emergente, como es Turquía, corro a buscar el director tapado, el que ha sido aplastado, el bueno, y hete aquí que existe. El popular es Ceylan, el bueno Demirkubuz, mejor dicho, muy bueno. Antonioni, Hsiao Hsien, Tsai Ming Liang, Angelopoulos, son los primeros nombres que me vienen a la cabeza. Desde luego no es tan resultón, tan preciosista, tan autocomplaciente, tan accesible, como Ceylan, hay mucho más cine, mucho más espacio, mucho más tiempo. Medio fotograma de Demirkubuz vale por toda la filmografía del trilero Guerín. Los que estéis cansados de la cámara con parkinson, de la cámara montaña rusa, habéis encontrado un remanso de paz, un remanso de planos fijos, un remanso de cinematógrafo. La cámara móvil para los cortitos, de mirada.

"La única forma de captar fantasmas es el plano fijo" **Manoel de Oliveira**

“Dolgaya schastlivaya zhizn” (1967) Gennadi Shpalikov

Hay pocos directores que tengan su propio ritmo, su propia cadencia. La mayoría repite de forma automática ritmos aprendidos, que no aprehendidos, tratando de ajustarse a ellos lo más posible. Este tipo de directores se podría denominar plagiarios inconscientes, o directores cinéfilos. Inconscientes, porque en el fondo han interiorizado tanto la respiración ajena, que la consideran propia, pero no lo es, es simple contagio. El virus no les pertenece.

Por el contrario existe otro tipo de directores que tienen su propio tempo, su propia respiración, su propia forma de mirar. La diferencia es la misma que existe entre un pintor y un ilustrador. El uno crea de dentro para afuera, y el otro recrea de fuera para afuera. Lo que nunca ha estado dentro nunca puede entrar, por mucho que esté interiorizado. Éste tipo de directores crean poco, cada vez que crean se vacían, y necesitan años para volver a llenarse, si es que alguna vez lo consiguen. La poesía ni se fuerza ni te encuentra trabajando, se expira, y cuando menos te lo esperas.

Es el caso de Gennadi Shpalikov, un joven poeta ruso que se suicidó a los 37 años, y que antes de hacerlo rodó su canto de cisne: "Una larga y feliz vida", sarcástico título. Shpalikov solo necesitó una película para expresarse, para mostrar su mirada, su latido. Se comprende que después de hacerla, se sintiera tan vacío, que sólo le pudo llenar la muerte.

Una de las películas más bellas, más sencillas, más nostálgicas, de la historia del cine. Y con diferencia, la obra maestra del cine ruso más desconocida. Cine de culto de verdad, de culto privado.

“Neotpravlennoe pismo” (1960) Mikhail Kalathozov

La OBRA MAESTRA ABSOLUTA de Kalathozov. Lo que supone hablar de una de las obras cumbre de la historia del cine. Si en "Soy Cuba", actualmente su película más conocida, anteriormente "Cuando pasan las cigüeñas", a pesar de la deslumbrante forma echaba bastante para atrás el estúpido infantilismo del mensaje, aquí no sucede lo mismo, aquí sólo hay cine. Cine desde las alturas, como el impresionante plano con el que comienza la película.

"La carta que nunca se envió" demuestra que se puede hacer una película tipo "Gerry", "Last days" u "Honor de caballería" con un director detrás, respetando al espectador, al cine.

“Quieto, muere, resucita” (1989) Vitali Kanevski

Hay películas que marcan tu vida, aunque puede resultar exagerado, que lo es. Que cambian de raíz tu visión del cine, esto es más ajustado. Y como suele suceder generalmente con las cosas importantes de la vida, suelen llegar de casualidad, cuando menos te lo esperas, el factor sorpresa siempre suma. Como buen adolescente obsesivo, monotemático, mi visión del cine se sustentaba casi en exclusiva del cine negro clásico. Pasión compulsiva nacida a raíz de Bogart, que adquiría casi tonos premonitorios, proféticos, ya que ambos habíamos nacido el mismo día, al menos eso creía, que va a ser que no. Paradojas de la vida, el adolescente es ateo vocacional, y creyente de cualquier chorrada, por ejemplo los horóscopos.

El caso es que a pesar de mi cabestrismo cinéfilo, tenía a mi favor el ser un trasnochador lindando con el insomnio, y disponer libremente de un televisor. El resto lo puso el *Cine Club de la 2*, que para los que no llegaron a conocerlo en su apogeo, consistía en una filmoteca en la que todas las noches sobre la 1 de la madrugada desfilaban películas, ciclos de directores, de todas las nacionalidades en versión original con subtítulos. Por supuesto en esa época nadie le daba importancia, ni lo valoraba, era lo habitual, hablo de finales de los 80, y principios de los 90. Pasados los años, y ante el actual oasis cultural de las televisiones públicas, y privadas, adquiere tintes casi míticos. Con semejante exhibición de miradas diferentes, hasta al cinéfilo más retrógrado, más estrecho, se le enciende una bombillita, o varias. En mi caso auténticos fogonazos. Si la memoria no me falla, la espita la abrieron: “*Quieto, muere, resucita”*, “*Masacre, ven y mira”*, y “*La infancia de Iván*”. Creo que en ese orden.

Ver esas tres películas, solo, a oscuras, es difícil de olvidar. Tres adolescentes al final de la escapada, más angustiados, desesperados, que un personaje de Dostoyevski. Exactamente como se siente todo adolescente, más perdido que un huérfano el día de la madre. Experiencias de éste tipo dejan callo, o bien te repelen, y no vuelves a ver una película rusa en tu vida. O te abocan sin remedio al existencialismo, o peor aún, a Herman Hesse, los dos géneros más adecuados, propicios, para el adolescente, fanático megalómano por excelencia. Desgraciadamente hay personas que se quedan anclados ahí, en el terreno del superhombre, de la superioridad intelectual, del elitismo, si al menos dieran el paso hacia el cinismo con humor, hacia Cioran, serían soportables. Volviendo a “*Quieto, muere, resucita”*, poco que añadir, si con semejante título no os despierta curiosidad verla, no la merecéis.

Pelechian sobre Pelechian

(Traducción del francés, quién no conozca a éste genial director ya está tardando)

"En mis films, no hay trabajo de actores, ellos no representan destinos individuales. Es el resultado de una opción dramatúrgica y de puesta en escena consciente. El film descansa sobre una estructura compositiva muy precisa, sobre el montaje audiovisual sin ningún comentario verbal."

"Una de las principales dificultades de mi trabajo es el montaje de la imagen con el sonido. Me esfuerzo en encontrar un equilibrio orgánico que permita encontrar la expresión unificada única de la forma, de la idea, y de la carga emocional por la imagen y el sonido. Es preciso que el sonido sea indisociable de la imagen, y la imagen indisociable del sonido. Incluso los ruidos más elementales deben ser portadores de una expresividad máxima y, en esta meta, es necesario transformar su registro. Es por esta razón que, por el momento, no hay sonido sincronizado ni comentarios en mis films."

"Una de las afirmaciones de base de Eisenstein nos es conocida desde hace tiempo: Un plano confrontado con otro plano durante el montaje, es generador de sentido, de conclusión. Las teorías de montaje de los años 20 inciden sobre la relación recíproca de escenas yuxtapuestas, que Eisenstein llamaba: el punto de unión, de fusión, del montaje, y Vertov denominaba intervalo."

"Es desde mi trabajo "Nosotros" que tengo la certeza que el acento principal del montaje reside en el ensamblaje de las escenas y no en su posibilidad de desligarlas, no en su yuxtaposición sino en su separación. Lo que me interesa ante todo no es reunir dos elementos de montaje, sino más bien separarlos, insertando entre ellos un tercer elemento."

"En presencia de dos planos importantes, portadores de sentido, no hay que aproximarlos, ni confrontarlos, hay que crear una distancia entre ellos, no por la yuxtaposición sino por la interacción intermedia de numerosos eslabones que me llevan a exprimir la idea de forma óptima. La expresión del sentido adquiere entonces una mayor potencia y profundidad que por un collage directo. La expresividad deviene entonces más intensa y la capacidad informativa del film toma proporciones colosales. Es este el tipo de montaje que yo denomino a contrapunto." **Artavazd Pelechian**

Biografía:

Artavad (equivalente armenio del nombre Arturo) Pelechian nació en 1938, en Leninakan, villa de la Armenia soviética, en parte destruida durante el terremoto de 1988, y rebautizado Gumri, desde la independencia de septiembre de 1991.

Pelechian creció en Kirovakan. Al principio siguió una formación técnica que le llevó a ejercer el oficio de obrero en un taller de fabricación de útiles, de 1959 a 1963, después ejerció de diseñador industrial y de técnico en construcción.

La relación de Pelechian con el cine comienza por su experiencia como espectador. En 1963 entra en el VGIK, la escuela de cine de Moscú, en la sección puesta en escena, dirigida por L. Kristi, uno de sus compañeros de promoción será Andrei Tarkovski.

Durante sus estudios realizará “La patrulla de montaña” (1964) y “Tierra de hombres” (1966). En 1967 un año antes de conseguir su graduación realiza “Comienzo”, que está dedicado al 50 aniversario de la revolución de octubre.

Es sobre todo con “Las estaciones”, realizado en 1972, que adquirirá una cierta notoriedad fuera de las fronteras de la URSS. No es hasta 1985, fecha de la Perestroika, que sus películas acceden a festivales.

Algunos espectadores convencidos, entre los que se encontraban Godard, su primer gran defensor y entusiasta seguidor, y Serge Daney, permiten al cine de Pelechian ser poco a poco conocido, difundido y apreciado en Occidente: “Un verdadero cineasta. Inclasificable. Hace un trabajo sobre el montaje como no había visto desde Vertov. Sobre, con, y contra el montaje. He tenido la agradable sorpresa de encontrarme con un verdadero eslabón perdido de la historia del cine.” Serge Daney.

Es en marzo de 1992, que la Galerie de Jeu de Paume, en Paris, le consagra la primera retrospectiva con 5 títulos, “Comienzo”, “Nosotros”, “Los habitantes”, “Las estaciones”, y “Nuestro siglo”. Es también en esta ocasión que aparecen en las principales revistas francesas de cine escritos consagrados a la obra de este cineasta. Artavadz Pelechian vive y trabaja en Moscú

Inventor de una técnica experimental que denomina “des-montaje”, Pelechian dejó a un lado las reglas convencionales del arte cinematográfico por un propio montaje basado en la técnica del contrapunto. “Frente a la proximidad de dos planos importantes, al origen de sentido entre estas dos imágenes, no intento asimilarlas ni confrontarlas sino crear una distancia entre ellas...”. Por medio de este procedimiento contrapuntístico de montaje, Pelechian crea una serie de películas originales y circulares que renuevan radicalmente y expanden las fronteras de posibilidades expresivas del séptimo arte.

”Inhabitants” (1970) Artavazd Pelechian

Una auténtica escuela de montaje. Lo que Godard, Marker o Maddin, hubieran soñado hacer, y nunca lograrán hacer.

“Fin” (1992) Artavazd Pelechian

Momentos únicos, irrepetibles, de belleza robada en un tren, que con su omnipresente traqueteo marca el ritmo interno del montaje, que no casualmente recuerda al de los latidos del corazón. El de un corazón, una cámara, exaltada, enamorada, nerviosa, que extiende su pasión al exterior, a su mirada, captando la belleza mediante fogonazos, chispazos, fragmentos, de personas y naturaleza, de luz y sombra, como si fuera el resumen de toda una vida al morir.

”Life” (1993) Artavazd Pelechian

Cuanto menos se diga del corto mejor. Emocionante, muy emocionante, si exceptuamos el falso plano final. Homenaje, o plagio descarado, de "The song of songs" de Herz Frank, según te caiga Pelechian, como a mí me cae más que bien, lo dejo en sentido homenaje. De plagiarle a él ya se encargan Godard, Guy Maddin, Angela Ricci Lucchi y Yervant Gianikian.

Alexei Balabanov

Un cineasta repulsivo, revulsivo, que viene a ser lo mismo, en este caso, no siempre. Balabanov pertenece a la estirpe de directores que se regodean, que se mueven a sus anchas en el lado oscuro del ser humano, y que lejos de producir rechazo, producen fascinación. La típica reacción de cuando eres pequeño y no quieres mirar algo que te desagrada pero no puedes dejar de hacerlo. Dentro de esta estirpe podríamos incluir a Fellini, Polanski, Lynch, Cronenberg, Pasolini, Svankmajer, Tsukamoto, Haneke y Miike, por incluir a los más conocidos. Con distintos grados de repulsión, que van desde lo más orgánico, desde lo más fluido, a lo más cerebral. Balabanov se situaría en el lado más cerebral.

¿Qué es lo que le diferencia del resto?

La forma de hacerlo, lejos del efectismo acinematográfico de Fellini, Cronenberg, Miike o Tsukamoto, o de la provocación más o menos facilona, egocéntrica, según la película, de Polanski, Trier, Lynch o Haneke. Balabanov retrata el mal de forma descarnada, sin elipsis ni regodeos, con la asepsia del voyeur, del psicópata. Sin maniqueismos, sin juzgar a sus personajes, como Svankmajer en “Los conspiradores del placer”, o Pasolini y Fassbinder en todas sus películas. Con una frialdad formal llena de emoción cinematográfica, valga la paradoja, comparen “La pianista” de Haneke con “De monstruos y de hombres”, sabrán a lo que me refiero. Recomendado para contempladores morbosos de la vida, para cinéfilos acomplejados y con gafas.

El cine japonés actual

O el cine postkitano. Kitano trajo de nuevo a occidente la moda por el cine japonés gracias al apoyo del tarado de Tarantino. Como toda moda fue pasajera, y casi se redujo exclusivamente a él mismo. Posteriormente vino la moda del terror japonés, que se redujo casi a la figura de Nakata, y a una serie de subproductos de imitación. A nivel popular poco más en estos años, si exceptuamos la explosivas irrupciones de Tsukamoto y de Miike (que con los años se va diluyendo como un azucarillo, que quedará relegado al culto de adolescentes freakies), y al estreno en cines de "Nadie sabe" de Kore Eda, película que a pesar de considerarse cine de autor tuvo una gran repercusión. El resto prácticamente invisible, injustamente invisible. Porque el cine japonés actual es la industria cinematográfica más interesante del mundo, la única que ha sabido combinar a la perfección, comercialidad con rigor formal.

La nómina de grandes nuevos directores es casi inabarcable, no se reduce a los respaldados por la revista cahiers de cinema y a sus diversos mamporreros españoles, que para variar, solo valoran lo que huele a afrancesado. Me refiero principalmente a Suwa y a Kawase, cuyo principal mérito radica en hacer cine francés con intérpretes japoneses, como ya están más que sobradamente sobrevalorados, voy a obviarlos. Me voy a centrar en los directores que considero más interesantes, sin seguidismos de ningún tipo, basándome exclusivamente en el visionado de sus películas. Método en apariencia de sentido común, pero que raramente es empleado por la crítica española, es un decir, más bien habría que hablar de traductores. Antes de escribir nada, se leen todo lo que ya está escrito, y si queda algo de tiempo, pues incluso escriben algo "personal".

Retomemos el principio. Primeramente hablaré de los directores que se podrían denominar los herederos de Kitano, que como suele pasar en estos casos, han superado al maestro con creces. Los más evidentes son Sabu y Shiota. Sabu ha sabido adoptar las constantes del cine Kitano: violencia y humor negro, y los ha dotado de un universo personal poblado de pobres hombres acosados por el destino, víctimas de la casualidad, del azar, y de sí mismos, de sus infantiles sueños de grandeza. Director irregular donde los haya, tiene un puñado de grandísimas películas, y unas cuantas indignas de sí mismo. Mis favoritas son: "Blessing bell" que considero su obra maestra, reúne todas sus constantes depuradas a la mínima expresión. "Monday", "Dangan runner" y "Postman blues". De Shiota solo he podido ver "Ikinai", en la que la influencia de Kitano es más que evidente, no sólo por emplear a uno de sus actores fetiches, sino por todo, si te dicen que la película la ha firmado Kitano, te lo crees a pies juntillas, humor negro, y ternura, en su justa medida.

Continúo con otro director bastante conocido en festivales, Kiyoshi Kurosawa, que curiosamente suele ser catalogado como director de películas de terror, nada más lejos de la verdad. Kiyoshi Kurosawa realiza manuales de metafísica, es el Tarkovski del cine japonés, Tarkovski con sentido del humor, es decir, Tarkovski mejorado, ampliado. Casi todas sus películas son recomendables, si exceptuamos quizás las primeras, que son algo más ligeras de cascos, de ropa. Mi favorita es "Ilusiones vanas", plagada de fantasmas, y "Charisma", la refundición perfecta de "Stalker" y "Sacrificio". Del resto recomendaría "Cure" y "Kairo", que a pesar de parecer películas de género, están rodadas con una perfección formal que ni Bresson en sus mejores tiempos (continuará).

ANIME

Me gusta el anime, me ponen sus ojitos reventones, sus boquitas de piñón. Todos descubrimos el sexo gracias a Heidi. La pederastia gracias a Marco. La homosexualidad gracias a Benji, a Oliver mejor ni lo menciono. Todos aprendimos gracias a Chicho Terremoto que no siempre las bragas están blancas. Forman parte de nuestro pasado pluscuamperfecto, y porque no decirlo, de nuestro futuro imperfecto. Diría más, lo más interesante cinematográficamente se está gestando en el mundo del anime, y de la animación. Por supuesto no hablo de Miyazaki, o de Takahata, que ya empiezan a oler a naftalina (aunque solo por "Mis vecinos los Yamada" y "Ghiblies", sobre todo el episodio uno, y el impagable break musical del segundo, están más que redimidos, si es que necesita redención, que no lo creo). Hablo de Satoshi Kon o Koji Morimoto, y de series como Hundred Stories o Paranoia Agent, la primera gran serie del milenio. Irregular como toda gran serie, con episodios deslumbrantes y otros no tanto, y no por su forma, que también, sino porque refleja el espíritu de nuestra época, que se resume en dos palabras: estamos perdidos.

Ya va siendo hora de reivindicar las grandes obras maestras de este género, que las hay, y muchas, también muchas bacaladas, y sus grandes maestros. De airearlas para que las podamos conocer los prejuiciosos cinéfilos. Sáquenlas del armario. Tirádnoslas.

Comienzo con el más grande, Osamu Tezuka "Broken Down" (1985).

-"Cat Soup" (2001) Tatsuo Sato

Toda la crueldad e imaginación de los cuentos infantiles en un solo corto.
El reverso oscuro de Hello Kitty.

-"Magnetic roses" (1996) Koji Morimoto

La "Solaris" de la animación japonesa. Un genial mediometraje sobre la posibilidad imposible de detener el tiempo, de congelar los recuerdos, de fijar las imágenes.
Sobre la irrealidad de la realidad, sobre la vida como una ilusión óptica,
sobre la imposibilidad posible de que la vida solo sea una cuestión de electricidad,
de campos magnéticos.

-"Jumping" (1984) Osamu Tezuka

La obra maestra de Osamu Tezuka.
La vuelta al mundo en ochenta saltos.

-“She and her cat” (1999) Makoto Shinkai

La historia de una mujer contada desde el punto de vista de su gato.
Una serie de pinceladas aisladas, descontextualizadas,
más certeras que cualquier retrato.

A Shinkai le falta el valor de hacerlo con planos fijos,
en mi cabeza no se mueve ni el apuntador.

-“Hundred stories” (2003) Hideki Tonokatsu

Una desbordante exhibición de técnicas de animación,
un auténtico derroche cromático y de imaginación.
Los cuentos de las mil y una noches versión fantasmas.

-“Dr. Slump” (1981) Akira Toriyama

Probablemente el personaje más entrañable de la historia del anime, Arale, la niña robot, y el pueblo en el que a todo el mundo le hubiera gustado vivir, Villa Pingüino.

Mi serie favorita de Toriyama, el creador de “Bola de dragón”. Una serie para todos los públicos llena de color, y de mala ostia.

-“Paranoia agent” (2004) Satoshi Kon

Paranoia agent es mucho más que una genial serie de animación. Es mucho más que la primera gran serie del nuevo milenio. Es mucho más que el análisis más certero y preciso que se ha hecho del sindios de la sociedad actual. Paranoia agente es todo eso, y mucho más. Paranoia agent es una serie sobre el miedo, sobre como lo afrontamos los seres humanos. De cómo huimos de él, haciéndolo exterior. Adaptando la realidad, el mundo, a nuestros deseos, a nuestros miedos. Huyendo de la responsabilidad de nuestros propios actos, de nuestros propios pensamientos. Convirtiendo en culpables siempre a los demás, el enemigo son los otros. Cuando en realidad el verdadero enemigo está en nuestro interior, y como se encarga de constatar Satoshi Kon en Paranoia agent, de ese enemigo no se puede huir, ni derribarlo, con un bate.

-“Kogepan” (2001) Studio Pierrot

Junto con "Panda Z", mi serie de animación japonesa favorita. La versión minimalista, existencialista, de "Shin-Chan".

-“Panda Z” (2004) Mamoru Kanbe

La versión Straubiana de "Mazinger Z".

- “Tale of tales” (1979) Yuri Norstein

Para muchos críticos el mejor corto de la historia de la animación. Chorradas aparte es uno de los cortos más complejos a nivel técnico y a nivel de significado que he visto nunca. El dicho del hombre es un lobo para el hombre, se convierte en el hombre es un lobo para el lobo.

-"Une nuit sur la monte chauve" (1933) Alexander Alexeieff

Luces y sombras jugando hasta quedarse sin aliento.

-“Zhinij” (1960) Elem Klimov

Unos nenos. Un examen.

Me río yo de Straub, Kiarostami, Truffaut, Herz Frank.

Una película de terror llena de tensión, emoción, suspense, acción, violencia, ternura, desesperación, angustia, heroísmo, sacrificio, humor, amor.

Toda la vida en 7 minutos y 45 segundos. El corto definitivo sobre la escuela, sobre la infancia, sobre el amor.

“Ghost in the Shell” (1995) Mamoru Oshii

Especialmente recomendado para aquellos que crean que Matrix inventó algo, también recomendable la segunda parte, la película más manierista de la historia del cine, si conseguís desconectar el cerebro una gran experiencia visual.

“Steamboy” (2004) Katsuhiro Ôtomo

El mejor trabajo de Otomo, una gran pelicula de aventuras de aliento Verniano.

SATOSHI KON

El mejor director de animación hasta el momento, y a mayores un guionista de la ostia, la mezcla perfecta entre Shymalan y Lynch, recomendable toda su filmografía:

-Perfect Blue (1997)

Un guión esquizofrénico con un final prescindible.

-Tokyo Godfathers (2003)

“Que bello es vivir” y “Jo! que noche” dos en una, una gran película de CINE.

-Millenium Actress (2001)

Metacine del bueno, una historia de amor al cine, amor y humor en su dosis perfecta.

Y por supuesto:

-Paranoia Agent (2004)

Todas las constantes de su UNIVERSO in extenso, a destacar el genérico del final, probablemente uno de los más bellos de la historia del cine.

Ozu se saca los colores

Nos saca los colores, me refiero a las películas en color de Ozu, mis favoritas, creo. Películas que por sí mismas desmienten toda la serie de tópicos que se han vertido sobre él, chorradas del tipo:

-*Ozu es un director formalista*. No lo es, contenido y forma en sus películas están estrechamente unidas, fundidas. Formalmente riguroso lo es, no menos que con el contenido, como Robert Bresson. Hablar de que un director es formalista es simplificar mucho las cosas, quedarse en la mera superficie. Es un término que sólo debería ser aplicado a directores que ponen un excesivo énfasis en la forma, y un absoluto descuido, desidia, en el contenido. Algo muy habitual en el pobre cine actual, hablo por encima de todo de los nuevos anclajes, pillajes, andamiajes, que son solo forma, al menos eso se creen, es decir, superficie, vacío, nada. Que la forma sea más aparente, más visible, no implica mayor valor, mayor dificultad, mayor complejidad, mayor riesgo. La forma, las formas, son algo profundamente abstracto, invisible, sentimental. El supuesto misticismo del cine actual, se queda en un simple misticismo, en un vulgar materialismo retórico, ni tan siquiera dialéctico, hinchado, inflado, de espíritu, de espíritus, de fantasmas. Una diarrea formal con espíritu de mojón. No se llega a la forma, a las formas, despojándose del contenido, sino adecuando, ajustando, el contenido a la forma, la forma al contenido. Como hacen Ozu y Robert Bresson, dos directores transparentes, resplandecientes.

-*Ozu es un director serio*. La gente confunde seriedad con gravedad. No hay nada más grave, más profundo, que el humor. Ser serio no equivale a carecer de sentido del humor. Ozu es una persona seria, una persona que se toma en serio el cine, y al espectador, pero con un increíble, y particular, sentido del humor. Casi todas sus películas en color son comedias de enredo, alta comedia, sin estridencias, ni histrionismos. Se puede, se debe, hacer reír sin reírse del espectador, y que mejor que con la cara de palo, la cara que traen de serie los japoneses al nacer. Ozu es un cachondo, quien no sepa verlo, quien no quiera verlo, es su problema, no el de Ozu. Ozu está mucho más cercano de McCarey o de Tashlin que de Fritz Lang o Bergman, el director más soso, más mustio, más amargado, de la historia del cine. El típico corta rollos, toca pelotas, cultureta, que todo el mundo hemos tenido que sufrir alguna vez en la vida.

-*Ozu es un director intransigente*. ¿Por? Un director que tiene la capacidad autocrítica, la valentía, de revisar sus propias películas, de hacer autoremakes, demuestra que no sólo es una persona abierta a reconocer sus errores, sino que además aprende de ellos, y comparte sus fallos, sus autocríticas, con los demás sin miedo a hacer el ridículo, ni al que dirán. El pedestal a Ozu se le han puesto otros, los críticos, él no se consideraba un genio, ni un autor, se consideraba un aprendiz del cine, y de la vida. La falsa modestia para los mediocres.

-*Ozu es un director machista*. ¿En base a qué? En las películas de Ozu conviven dos mundos, dos tiempos, opuestos. El tradicional, machista, en el que la mujer ocupa un lugar secundario. Son sumisas, dependientes, y aún así a espaldas de los hombres hacen lo que les da la gana, acaban imponiendo su criterio aunque sea a base de manipulación, de engaños, y si tienen que plantarles cara, rebelarse, en sus propias narices, y cantarles las verdades del barquero, pues lo hacen sin cortarse un pelo. Luego está el mundo moderno, igualitario, en el que las mujeres son independientes, afectivamente, y económicamente. Tienen trabajo, estudian, y eligen su propio futuro, toman sus propias decisiones, incluso con la oposición manifiesta de los hombres, de los padres, y si tienen que irse de casa antes que acatar imposiciones paternas pues se van y santas pascuas. Para que a Ozu se le pudiera denominar como machista, tendría que tomar partido por el mundo tradicional, no lo hace, todo lo contrario, los hombres tradicionales, machistas, de sus películas, acaban cediendo siempre en sus posturas patriarcales, aunque sea a regañadientes, y con cierta nostalgia, asumiendo, respetando, las decisiones libres de las mujeres. No sólo eso, acaban desempeñando roles tradicionalmente asociados a las mujeres, como el de casamenteras, el de alcahuetes, si eso es machismo, ojalá algún día los españoles lleguen a serlo.

-*Ozu es el director japonés más profundamente japonés*. Cosa categóricamente falsa. Ozu es el director japonés más profundamente americano, en su sentido más clásico. Más americano todavía que Naruse, Mizoguchi o Kurosawa. Si bien Ozu, tiene una forma de abordar los géneros americanos por excelencia como el melodrama y la alta comedia totalmente personales. Ello no quita para que la influencia, la referencia, salte a la vista. Desde luego que el cine americano clásico no es el origen del mundo, aunque casi, pero lo que no es ni mucho menos es el culo del mundo. Parece ser que a partir de la nouvelle vague, los críticos, y desgraciadamente muchos espectadores, han hecho borrón y cuenta nueva, han puesto el tacómetro a cero, y ni de coña. A quien no le guste, le interese, conozca, respete, el cine clásico americano, no ama el cine, ni la vida, así de claro.

Ozu con sus películas en color nos saca los colores, nos avergüenza de todos los estúpidos prejuicios que tenemos sobre su cine, y sobre los japoneses. Un pueblo que de serio, tiene lo justo. Un japonés es un andaluz estreñido, visto por dentro.

Ukigusa (1959)

Ozu sublimando hasta las lágrimas a Fellini. Ostias bressonianas a mano vuelta. Humanidad, comprensión, empatía, sabiduría, en cada plano, en cada encuadre, en cada mirada, en cada silencio. Como diría Bernardo Schuster, no hace falta decir más.

Higanbana (1958)

Con las películas de Ozu me pasa algo extraño, es ver el monte Fuji, el Shochiku presenta, y la tela sobre la que aparecen los títulos de crédito, que me recuerda a la parte trasera de los lienzos, y ya me pongo malo. A poco que me dé algo más Ozu, y es apostar sobre seguro, sé que me lo voy a pasar pipa. Con, o sin palomitas, con, o sin pipas.

¿Se puede decir alguna cosa del resto sin mancillarlo? Nada, sólo batir palmas ante tanto prodigio. Prodigioso comienzo. Prodigioso montaje. Prodigiosa coda. Prodigiosa lección: "*pensamos que los que mejor aspecto tienen son los mejores [...] Los que parecen malos son los mejores*". Prodigiosa actriz. Prodigioso actor. Prodigioso plano: ropa tendida. ¿Se puede transmitir la felicidad, la nostalgia, la familia, el paso del tiempo, lo efímero de la vida, de manera más acojonante? NO

Kohayagawa-ke no aki (1961)

Con diferencia la peor película en color de Ozu, la más cutrona, tan mala que no parece de Ozu. Tan mala que la podría haber firmado hasta Naomi Kawase. Bueno tan mala no es, dejémoslo en normalita tirando a buena, muy buena.

Ohayô (1959)

Mi película favorita de Ozu, en mi lista de 10 por la parte alta, hasta poner imágenes sería ultrajarla.

Samma no aji (1962)

Los títulos de crédito de la última película de Ozu, lo único de color que hay en la película. Película gris, deliberadamente gris, desoladoramente gris. Nihilismo sin cloroformo, y con resaca. Junto con "La cena de los acusados", la película más etílica de la historia del cine.

"Si el número de copas que bebes es pequeño, no puede haber obra maestra; la obra maestra emerge del número de copas rebosantes que te tragas. No es una coincidencia que sea una obra maestra, simplemente mira en la cocina la hilera de botellas vacías."
Yasujiro Ozu

“Buenos días” (1959) Yasujiro Ozu

La piedra de Rosetta de la filmografía de Yasujiro Ozu. La película que engloba en su seno todas las anteriores y posteriores, su manual de estilo, tanto formal como temático. Toca todos sus palos: la infancia, la vejez, la incomunicación intergeneracional, la tradición, la occidentalización, el alcoholismo, la jubilación, el desempleo, la envidia, el amor, el egoísmo. A mayores es la película más accesible de Ozu, con la que echas más carcajadas. “Buenos días” es una película sofisticadamente vulgar, sólo Ozu puede utilizar como recurrente estribillo los pedos sin resultar zafio, grosero. La película no tiene un segundo de desperdicio, dentro de su aparente sencillez, amabilidad, pone en juego, en cuestión, toda la modernidad, todos los rituales, convenciones, lugares comunes, sobreentendidos, con los que nos hemos dotado las personas para comunicarnos, para aislarnos. Pocas películas, por no decir ninguna, son capaces de descender al lenguaje, cinematográfico y no cinematográfico, sin resultar elitistas, formalistas, profundamente aburridos, Ozu lo logra con la facilidad, fluidez, de quien lleva décadas pensando, repensando, sus propias imágenes. Mención aparte merece la estilizada fotografía, sabiamente aplanada, atenuada, de una riqueza cromática equiparable a los coloristas, elegantes, melodramas de Douglas Sirk, otro director especialista en manejar la complejidad, la hondura sentimental, desde los presupuestos del cine de género más popular.

“A veces la gente complica las cosas más sencillas. La vida, que a primera vista parece compleja, se revela a menudo en toda su simplicidad.” **Ozu**

“Record of a tenement gentleman” (1947) Yasujiro Ozu

Los que afirman, arbitrariamente, que Ozu es el director más japonés de los japoneses, una de dos, o no han visto las películas de Ozu de los años 30 y 40, o desconocen por completo el cine americano clásico, “Ciudadano Kane” de Welles era la película favorita de Ozu. Cualquiera que haya leído un manual de guión clásico americano sabe que al margen de la universal construcción en tres actos, lo fundamental es la repetición, tanto de acciones como de tics, lo que viene siendo dotar de una personalidad, y gestos, reconocibles, a cada personaje principal. “El caballero de la pensión” es un paradigma de éste tipo de guión, Ozu repite dos veces todas las acciones, todas las secuencias, la estructura paralela no puede ser más simple, efectiva. El niño repite constantemente el gesto, manía, de rotar los hombros, la madre adoptiva temporal llevar las manos escondidas en el kimono, con esas dos simples características ya tenemos diferenciados, individualizados, a los dos personajes principales. Con eso y un bizcocho, niño abandonado o perdido recogido por una mujer hosca que odia a los niños, argumento más viejo que la pana, ya tenemos montada la clásica película manipuladora, sentimental, a la que nadie, absolutamente nadie, se puede resistir. “El caballero de la pensión” funciona como funcionan todos los cuentos, por simplificación, su extremada sencillez es insuperable, no se puede desarrollar una historia con menos elementos, y de manera tan brillante, limpia, transparente. Todo el minimalista cine iraní de los 90 nace de aquí.

“Cuentos de Tokyo” (1953) Yasujiro Ozu

La película más conocida de Ozu, la que más estudios ha suscitado. ¿La mejor? Pues al menos formalmente la verdad es que no, lo es “El comienzo del verano”, su precuela, que es más redonda, fluida, airosa, deberían verse juntas. Es difícil ser un virtuoso en las estrechas localizaciones de los apartamentos, estudios, modernos, la forma es más oscura, opresiva, en consonancia con la realidad que refleja. En cuanto al contenido, pues la verdad es que sí, es la más emocionante, profunda, tan sutil, cruel, como “He nacido pero...”. Con el agravante de que aquí la crueldad está más repartida, no procede solamente de la inocencia, intransigencia, exigencia, de los niños, sino también de los adultos, que con su egoísmo, mezquindad, egocentrismo, atroz, destrozan cualquier atisbo de vida, de empatía, a su alrededor, y por supuesto los principales damnificados son los viejos y los niños, las fuerzas inútiles de la sociedad, los más ricos en tiempo. Si en “El comienzo del verano” la reflexión sobre el paso del tiempo, sobre la vejez, estaba más en segundo plano, aquí es la protagonista absoluta. Si la incomunicación intergeneracional en “El comienzo del verano” estaba más o menos atenuada, o aceptada por ambas partes, con sus buenas dosis de diplomacia, de educación, aquí el abismo generacional se muestra sin disimulos, en toda su rudeza, el mundo antiguo ya no existe, no es un mundo en trance de desaparecer como en “El comienzo del verano”. En “Cuentos de Tokyo” no hay el menor asomo de comprensión, de humanidad, en le seno de la familia, ni los viejos comprenden a los jóvenes, ni los jóvenes a los viejos, y lo que es peor, ni tan siquiera quieren hacerlo. Salvo la siempre generosa, servicial, Setsuko Hara, que a pesar de ser familia política, la nuera de su hijo muerto, es la única que trata con cariño, con consideración, que no escatima su tiempo para compartirlo con ellos. Ese mismo fatalismo se traduce hasta en el papel que ejerce el alcohol en la película, ya no es un beber para divertirse, un modo de socializar, es un beber hasta morir, son borracheras tristes, amargadas. Ese desprecio de la vejez tampoco es fruto de la modernidad, es ancestral en la cultura japonesa, sólo hay que ver “La balada del Narayama” en sus múltiples versiones, que de ficción, leyenda, tiene lo justo.

“He nacido pero...” (1932) Yasujiro Ozu

O la vida como una continua lucha de poder, competición, humillación, ya seas niño o adulto, ya sea en el colegio, la calle o el trabajo. La película más cruel de Ozu, la más desoladoramente divertida, en clave de comedia chapliniana, o la versión japonesa de La Pandilla (Our Gang, Little Rascals). Mucho más espontánea, libre, que sus películas posteriores, menos preocupada por el lenguaje y más por el mensaje. La ilustración de la ley del más fuerte, de la lucha de clases. El despertar de la conciencia de dos niños, que descubren de repente que el mundo no es justo, que no existe la igualdad entre los adultos, que lo único que mueve el mundo es el dinero, lo único que da importancia, valor, a las personas. De la cantidad de humillaciones que hay que estar dispuesto a admitir para prosperar, progresar, o para poder comprarse un cinturón previamente hay que bajarse los pantalones. Del infierno de la comparación, del destino depende de donde has nacido, de la insoportable frustración adulta, de lo salvajemente injustos, exigentes, que son los hijos.

“El comienzo del verano (1951) Yasujiro Ozu

Solo Setusko Hara puede soportar un bulling emocional tan brutal, salvaje, con una permanente sonrisa en los labios, cualquier otra mujer les hubiera mandado a todos a tomar por culo, se hubiera ido de casa, o directamente suicidado. Con esa proverbial paciencia budista, Setusko Hara hubiera podido ser hasta presidenta de una comunidad sin levantar la voz. La presión que tuvieron que sufrir las mujeres independientes, libres, solteras, en una sociedad tan feudal, patriarcal, como la japonesa, debió ser asfixiante, insoportable. Todo el mundo en la película pretende decidir sobre la vida de Setsuko, todos la toman por subnormal profunda, como una niña pequeña incapaz de llevar las riendas de su propio destino, a pesar de tener 28 años, y ser una mujer independiente que trabaja fuera de casa. Lo que ella piense o deje de pensar, que sea feliz o deje de serlo siendo soltera no le importa a nadie, que ella se sienta realizada trabajando fuera de casa y ayudando en casa voluntariamente es lo de menos, lo importante son las convenciones, las tradiciones, asumir el supuesto rol destinado a las mujeres, el de la sumisión a los caprichos, egoísmo, de los hombres, y por supuesto por su bien. La vida es una serie de etapas pautadas, hija, esposa, madre, cuidadora, que hay que cumplir a rajatabla, y por mucho que Ozu nos suelte este canon cerrado, talibán, en tono de comedia, salvo la intransigencia del maltratador Chishu Ryu, no por ello deja de ser menos repugnante, castrador, machista.

Por suerte, y como suele suceder en las películas de Ozu, Ozu propone, y sus personajes femeninos, Setsuko, dispone, hace su santa voluntad, aunque eso signifique contravenir la boda de conveniencia que todos habían planificado para ella, para casarse con quien quiere de verdad, ni más ni menos que un viudo con una hija. Que Setsuko se case o se deje de casar es lo de menos, lo importante es que es ella quien toma la decisión siguiendo los dictados de su corazón sin importarle lo que opinen los demás, sin pedir permiso. Un acto de valentía, de honestidad sentimental, de rebeldía tranquila, estoica, que redime toda la película, que de otra manera no hubiera podido recomendar a pesar de su maravillosa, sencilla, forma. Las secuencias se suceden con una fluidez asombrosa, sin la menor arista, como un todo continuo, como un eterno ritual. La transición entre los diferentes escenarios, espacios, es invisible, de una elegancia, suavidad, que emocionan. Al final, todos aceptan las decisiones propias de los demás, aunque no les gusten, y la paz, la tranquilidad, a pesar de la lógica tristeza de la despedida, rebosa la película, dejando ese sello de humanidad, de aceptación serena de las adversidades de la vida, también de las alegrías, que hacen tan especiales, únicas, las películas de Yasujiro Ozu.

“Quería mostrar ante todo el final de un ciclo de la vida. Quería mostrar la mutabilidad. No me interesaba la acción en sí misma... El resultado debía dejar en el espectador una sensación un poco dolorosa.” **Yasujiro Ozu**

“Blokada” (2006) Sergei Loznitsa

Denominarle documentalista sería rebajarlo, nada tiene que ver con los estúpidos documentales de cámara digital hipermóvil, ni con los ridículos videos caseros a lo youtube de Kawase, Pagán, Lacuesta, y un larguísimo etcétera. Englobarle dentro del estúpido movimiento del foundfootage (metraje encontrado, el movimiento que más guarradas ha engendrado en los últimos años, incluido Godard, el pegote de "Historias(s) del cine" no resiste un tercer visionado, ni apenas un segundo, es lo que tienen los collages que eliminado el factor sorpresa, de fascinación, del primer vistazo, se quedan en lo que son, nada, un aparatoso gurruño), sería vejarle.

Loznitsa como Pelechian, hace ficción, hace cine, no trata de captar la realidad, sino de transfigurarla, mediante el encuadre, el sonido, el montaje, como Bresson. La realidad no le interesa, le interesa la verdad, su verdad, algo ajeno a la superficialidad de los documentales, a los movimientos de cámara aparentes, y a la vulgar nitidez, luminosidad, neutralidad, uniformidad, de las cámaras digitales, que lejos de democratizar el cine, lo que han conseguido es degradarlo, universalizar la impostura, relegarlo a la mera ilustración, al nulo trabajo con la luz y la sombra. Sin trabajo con la fotografía no hay cine, la fotografía es la personalidad del director, el montaje su latido, sin ambas cosas sólo nos queda un ridículo documental, o lo que es peor, un vídeo casero ficcionado. El cine requiere un esfuerzo, un trabajo muy concienzudo para que la espontaneidad, las sorpresas, los azares, surjan, no basta con encender la cámara, y moverla. El cine es selección, elección, erección. El enemigo del cine es la facilidad, la pretenciosidad, la simpleza, que no la sencillez.

Por orden subjetivo de importancia:

1-Blokada (2006). Un increíble documento, que no documental, sobre la intraguerra, la de los que la sufren, los civiles, los soldados realizan su repugnante trabajo. Lejos de las justificativas heroicidades del cine bélico que en su conjunto da nauseas. Impresionante trabajo con el sonido, a la altura de las películas de Bresson y de "Satantango". Tan deslumbrante que a pesar de las increíbles imágenes de archivo, de una belleza aterradora, sobre todo la parte final, está al mismo nivel sino por encima. Es el sonido el que concede el ritmo, la fluidez, la consistencia, la coherencia, el sentido, a las imágenes.

Se habla mucho de las impactantes imágenes de cadáveres, de féretros de la película, con motivo, pero lo que realmente impacta son las imágenes de los vivos, en especial las de los niños. Los muertos por suerte, ya están muertos, y no sufren. Nos han hurtado de tal manera la muerte, que tenemos más miedo a un muerto, que a un vivo. Deberíamos dormir en un ataúd como los Cartujos, fijo que eso nos daba vidilla.

2-Portret (2002). Instantáneas con sonido. El álbum de la vida cotidiana en el campo. Detener el tiempo sin que el tiempo se detenga.

La frontalidad en este caso está más que justificada. El espectador no es un intruso, es quien tira la foto, quien pide permiso para hacerla.

3-Fabrika (2004). Aparentemente nada nuevo, el proceso industrial en cadena ha sido recogido en múltiples ocasiones, desde las vanguardias históricas al neorrealismo pasando por trabajos más recientes como "Pour memoire" de Pollet. Lo nuevo es que no hay ni la más mínima fascinación por las máquinas como en el futurismo, ni un punto de vista heroico del trabajo industrial colectivo como sucedía en el cine soviético. Tampoco hay una burda crítica social condescendiente y aparente como en el cine social europeo y americano. Lo que hay es cine, y una crítica del trabajo serializado sin necesidad de levantar la voz, únicamente mostrando. Quien vea belleza en ese proceso, que la hay, desde fuera, desde el despacho del director, que se ponga a pie de máquina durante 8 horas, que por mucho que diga Fassbinder, 8 horas si son un día. Menos mal que Loznitsa no se deja llevar por el simple placer estético, y resalta más bien la pobreza ética del asunto.

4-Poselenie (2002). "Portret" en movimiento. Tan interesante como aburrida. El campesino ruso trabaja a ritmo de siesta.

Loznitsa demuestra sus serias limitaciones como montador de imágenes propias, y su primacía como montador de sonidos.

5-Zhizn, osin (1999). No me gusta que la cámara me mire a los ojos, ni que espíe, me niego a ser su cómplice. Imágenes bellas, no siempre necesarias.

6-Polustanok (2000). En último lugar, porque no me gusta Warhol, ni ser testigo de la intimidad de nadie, aunque sea en público. No se debe profanar el sueño de los vivos.

El cine no se inventó para voyeurs, sujetos pasivos, sino para videntes, miradas activas. Hay que respetar el misterio de la vida, captar lo invisible, no lo visible.

ENTREVISTA A SERGUEI LOZNITSA

Serge Meurant «Imágenes documentales" 50-51. 2004
(traducción propia del francés)

Serge Meurant. ¿Puede hablarnos de lo que ha alimentado, quizás desde la infancia y antes de ingresar en la Escuela de Cine, su deseo de realizar películas?

Sergueï Loznitsa. Durante mi infancia practiqué la Fotografía. Mis padres eran matemáticos. Construían aviones. Me dirigieron hacia estudios técnicos, que era lo que me interesaba. Terminé mis estudios superiores en los ámbitos de la cibernética y de la inteligencia artificial.

Leí muchos textos filosóficos y libros de arte. En mi infancia tenía un libro que se titulaba: "*El Arte*". Llegó por azar a nuestra biblioteca porque mis padres tenían sobre todo libros especializados. Tenía numerosas reproducciones de cuadros de diferentes museos. Había también cuatro libros de menor importancia que también amaba leer, con ilustraciones de un pintor danés.

Me acuerdo con frecuencia de una imagen de unas personas sentadas en un banco. Era otoño. Las hojas caían. Comenzaba a nevar. Realicé mi película "*La sala de espera*", inspirada en esta ilustración.

Pero esa película nació de otra cosa también. Cuando era niño, íbamos a visitar a mi abuela. Viajábamos en tren de noche y estábamos obligados a cambiar de tren en plena noche. Había una sala de espera reservada a las madres y sus niños. Era una gran sala con muchas camas. Iluminada por una única lámpara situada en el exterior, detrás de la ventana. Llegamos muy tarde. Todo el mundo dormía ya. Y procuramos que nadie se despertara. Salimos de puntillas porque todavía no había amanecido. Permanecimos en un estado de vigilia. Todavía teníamos ganas de dormir pero no conciliábamos el sueño. Sentíamos que vivíamos en otra realidad. Había un abismo entre los dos estados. El recuerdo de esa atmósfera de la sala de espera de madres y niños me volvía a menudo hasta que realicé la película.

S.M. La visión de su película me ha hecho asociarla con un poema de Joseph Brodsky sobre los durmientes, "*La elegía a John Donne*". ¿Conoce ese poema?

S.L. Lo conozco. Y es muy precisa su asociación.

S.M. ¿Puede hablarnos de la escuela de cine que frecuentó después, hablarnos de su metodología, de sus profesores, de sus compañeros de curso, de los medios puestos a disposición de los estudiantes?

S.L. Le VGIK es una escuela muy destacada desde el punto de vista pedagógico.

Mis profesores enseñaban desde los años 50. Eran personas que habían trabajado con directores como Eisenstein. Participé en un seminario de literatura bajo la dirección de Dovjenko y tenía al lado a Otar Iosseliani. Había también profesores que habían enseñado a Tarkovski. Cada uno de los profesores tenía unas cualidades particulares. Todo eso lo notaba quien estudiaba allí. Esa tradición de extrema calidad la transmitían esas personas. Había muchas materias de un nivel muy elevado. Profesores absolutamente geniales nos enseñaban literatura extranjera. Rivalizaban entre ellos. Cada uno desarrollaba su propia concepción de la literatura extranjera. De otros profesores aprendimos las teorías de la percepción. Otros más todavía nos enseñaron el arte de occidente.

Los estudios comenzaban a las ocho de la mañana con proyecciones. Luego las clases. Después nuevas proyecciones seguidas de clases. Y por la tarde corría al museo del cine. Veía muchísimas películas. En esa época había muchas copias piratas. Es así como vi por primera vez "*Blow-Up*" de Antonioni en una versión en blanco y negro. Cuando volví a verla en color me impresionó muchísimo. También vi en blanco y negro "*El crepúsculo de los dioses*" de Visconti.

Al menos una vez por semana, podíamos pedir las películas que deseábamos ver y nos las proyectaban.

La VGIK poseía una importante filmoteca.

Es así como aprendí en la sala de montaje como Fellini montó sus películas.

La montadora que había trabajado en la película de Tarkovski "*Andrei Rubliev*" nos dio las clases de montaje. Era una fanática. Nos enseñó las reglas generales de montaje y enseguida nos proporcionaba material, la película, el positivo, y a partir de ese material teníamos que hacer un remontaje. Mientras trabajábamos ella se aproximaba y observaba lo que hacíamos en silencio. A veces ella susurraba, y nada más. Y eso era suficiente para ponernos nerviosos. Pero no decía nada...

El VGIK se encontraba al lado del estudio Gorki. Íbamos regularmente a buscar película. Porque de vez en cuando en los estudios Gorki tiraban los positivos. Naturalmente era algo ilegal. Nuestro profesor sabía donde la arrojaban y nos mandaba a por ella con conocimiento de causa. Penetrábamos en el Estudio a través de un hueco en la empalizada.

Una vez recuperamos colas de la película de Eisenstein "*Qué viva México*".

S.M. Después de haber rodado una primera película a medias con M. Mangabetov, "Hoy construimos una casa", realizó solo "*La sala de espera*" y las tres películas siguientes, "*La Colonia*", "*Retrato*" y "*Paisaje*". Todas tienen una gran coherencia, hasta el punto que se pueden considerar una sola obra. Hablan de la Rusia profunda, de sus paisajes y sus gentes.

Me gustaría que nos hablara de sus películas a partir de un cierto número de temas que me parecen constitutivos de su obra. Primeramente el tratamiento muy particular de las palabras de una película a otra.

S.L. En mi última película "*Paisaje*", fue muy difícil traducir los subtítulos porque no acertaba a traducir el sentido profundo de las palabras. Todo cambiaba. Y sobre todo la entonación y los acentos, sus connotaciones. Que es lo que vehicula el sentido de la película. Hacía falta resaltar también todo lo que no había sido utilizado. Fragmentos, frases. Habría tenido que poner notas en cada subtítulo para poder dar cuenta de cada conversación. Es imposible anotar palabras poéticas con comentarios prosaicos.

S.M. ¿Las conversaciones fueron recogidas en el momento del rodaje o en otro momento? ¿De forma sincronizada o no? ¿La banda sonora de "*Paisaje*" fue concebida como una partitura musical?

S.L. Sí, exactamente así.

Concebí la banda sonora como una partitura. Había 14 horas de registros realizados en el mismo lugar de rodaje y también en otros momentos. No en el mismo momento del rodaje. Después el ingeniero de sonido y yo clasificamos el texto según la expresividad de las voces. Fue un trabajo muy difícil. Construimos con toda esa materia sonora, un libreto general. Luego montamos los detalles. Concebimos el texto como una línea sinuosa con variaciones correspondientes a la imagen. Traté de exprimir el espectro de voces más amplio. Las voces más brutales con las voces más dulces. Y construí esa especie de historia para que no terminara de una forma tan brutal.

S.M. Si se pone el sonido en relación con la imagen, me parece que el tiempo de la cámara permite escoger cada rostro o cada grupo de manera que la persona o el grupo filmado puede reaccionar ante la cámara. Eso hace que estando delante de la cámara se cierren, lo que crea un movimiento en el interior de cada retrato. ¿Éste análisis traduce su forma de trabajar?

S.L. Es así. Justamente. El tiempo posee cualidades diferentes según si la cámara está en movimiento o se queda fija, comprendo el tiempo, lo siento intuitivamente. Siente las caídas y las subidas en el encuadre. Por contra en mi última película "Paisajes", es algo que he comprendido cuando la cámara se movía.

S.M. En su película "*Retrato*", pidió a cada persona o cada grupo que posaran inmóviles durante dos o tres minutos lo que consigue como efecto parar el tiempo. Pero al tratarse de cine las personas no pueden permanecer completamente inmóviles y se produce una especie de movimiento contrariado. Lo que define, desde mi punto de vista, la experiencia de fotógrafo confrontada a la de director de cine.

S.L. Sí, es una situación límite. Ese tipo de situación me interesa mucho. Lo sentía desde que les pedí que permanecieran inmóviles. En ciertos momentos resultaba para ellos una situación de necesidad. En lugar de continuar mirando a cámara se replegaban sobre sí mismos. Eso se traducía inmediatamente en la expresión de sus rostros, por la manera en que ellos se quedaban quietos, se descubría que pose era la suya. A veces, percibía pequeños movimientos en los dedos, detalles de ese estilo.

Es una manera de incitar al espectador de la película hacia sí mismo, una tentativa de ponerle del otro lado. Se trata de un ida y vuelta en el espejo.

Es eso lo que buscaba al filmar a esas personas. Se trataba de encontrar personas que expresaran ese fenómeno de la manera más expresiva.

De hecho, decía a las personas que filmaba que miraran a cámara sin añadir nada.

S.M. Existen en esos retratos elementos exteriores que dan vida a la inmovilidad de los personajes. Hay por ejemplo, un hombre sentado al borde del río en compañía de un perro...y el viento levanta su abrigo...

Recuerdan a fotografías de antaño...

S.L. Sí, se encuentra en las viejas fotografías un largo tiempo de posado que produce un efecto similar.

S.M. En fin, he experimentado el sentimiento que en ésta película ("Retrato") los personajes filmados manifiestan una especie de vibración que corresponde a la energía de la tierra.

S.L. Sí, es verdad. Hay una tensión. Es lo que espero encontrar cuando ruedo una película...

S.M. En "*Retrato*" se puede también apreciar la importancia de la banda sonora que es muy rica. Tenemos ahí a personas mudas mientras que la banda de sonido sugiere los ruidos del campo, del viento, los ladridos de los perros, el ruido de las cornejas, todo lo que constituye el espacio y su inmensidad.

S.L. Para cada encuadre escogí sonidos particulares. Quería insistir sobre un sonido en particular, se puede producir un ruido dentro de un gran silencio. Era uno de los principios que me guiaban. Recogí sonidos de diferentes lugares. Un sonido particularmente difícil de realizar fue el que expresaba el invierno. Utilicé para traducir esa estación el grito de la corneja, la orientación del viento, el sonido de una puerta que golpea, el viento que se enreda dentro de los tubos metálicos, el grito de un mudo.

S.M. En lo concerniente a la composición de la imagen, aquí es perfecta como un icono. Por ejemplo en el retrato de una mujer con un rastrillo. Ella está delante de una granja. Los listones de madera que recubren el tejado forman con el rastrillo un juego de líneas oblicuas. El personaje está en el centro.

S.L. Sí, es así como he concebido esa imagen.

S.M. ¿Podríamos abordar la cuestión del paso del blanco y negro al color en su última película "*Paisaje*"? ¿Cual ha sido su necesidad para utilizar el color?

S.L. ¿Por qué no está rodada en blanco y negro? Una vieja historia es necesaria para explicarlo. Todas las preguntas llegan cuando todo ha finalizado. Al menos para mí es así. Cuando he terminado la película es cuando comprendo lo que he hecho. Mientras estás en el proceso de realizar la película hay momentos en los que comprendes lo que haces y otros en los que las haces sin forzosamente comprenderlas.

Desde que empecé la película el color se me impuso. Y hoy mismo no estoy seguro de explicar de donde me ha venido esa necesidad. Sé que quería obtener un color cálido para compensar una situación cruel.

Lo que me ha golpeado, al ver lo filmado es por ejemplo los colores de los vestidos.

En ésta película era imposible utilizar el blanco y negro.

Del mismo modo que no veo la película "Retrato" en color, el color hubiera molestado.

Tengo el proyecto de rodar una película sobre el mardi gras (carnaval), y he pensado en utilizar el blanco y negro para extraer imágenes mucho más duras, crueles.

En la película "*Paisaje*", quería dar la impresión de un torrente de gentes para compensar el efecto de crueldad de esa multitud de personas que parecían muy desgraciadas, y de hecho lo eran.

Con frecuencia el texto es aterrador, pero al mismo tiempo a veces bromeaban.

Es en la propia lengua donde se puede encontrar esta situación terrible.

Quería compensar por el color la ausencia de armonía. Tener delante una situación inarmónica pero mostrarla de forma armónica.

S.M. Pero la utilización del color permite también reconocer grupos diferentes. Hay por ejemplo, en un determinado momento, un grupo de mujeres que llevan todas un gorro blanco.

Se adivina que otras mujeres son ciudadanas porque llevan abrigos y toques de maquillaje. Esas variaciones en las vestimentas constituyen un mosaico.

S.L. Sí, hay inclinaciones sociales diferentes entre las personas. Esa multitud está compuesta de gentes de campo que han perdido su cultura tradicional y al mismo tiempo hay personas que viven en la ciudad y que todavía no se han integrado. Es todavía una situación fronteriza.

S.M. Hay que resaltar que las mujeres son más numerosas que los hombres, los viejos más que los jóvenes, y vemos muy pocos niños.

S.L. Sí, es una situación general. He tratado expresamente de realizar un panorama general par que no se me reprochara haber escogido enseñar ciertos grupos sociales por encima de otros. Quería evitar toda polémica a éste respecto. La adopción de la técnica del travelling panorámico traduce esa voluntad por mi parte de no escoger. Quería mostrar lo que presentaba la cámara.

S.M. La mayor parte de los rostros son cerrados, tristes, hostiles. Pienso sobre todo en un grupo de jóvenes que beben que están visiblemente incómodos delante de la cámara.

S.L. Había más casos todavía, pero he decidido no mostrarlos.

S.M. Me gustaría volver a tratar la cuestión de la palabra en sus películas.

En "*Retrato*" los personajes están mudos. Los personajes filmados en "*Paisaje*" no hablan mucho más, pero expresan colectivamente una especie de coro situado detrás de las imágenes.

S.L. En "*Paisaje*", me he esforzado en no enlazar un texto particular a un personaje determinado. Es por eso también que hay movimiento de la cámara.

El texto y los personajes están puestos como de lado. Se escucha como si estuviera de lado.

Para mí, era importante que observáramos de lado. Si filmas a alguien de frente, pierdes esa posibilidad. Cuando un personaje habla de esta manera, su testimonio es más atento, más sutil.

Lo que me interesa es la posición del testimonio accidental, azaroso, que observa de lado como en "*El extranjero*" de Camus.

S.M. Cuales son los puntos de unión, las correspondencias que unen sus películas.

S.L. Estoy muy atento a la manera en que mis películas están unidas entre ellas. Por ejemplo, mis dos últimas películas se encuentran en oposición. Como si una compensara a la otra, la equilibrara.

Cada una de mis películas nace de la anterior, constituye una variación de la expresión precedente.

La película "*La sala de espera*" ofrece una variación de "*Paisaje*". Las dos películas están unidas por el mismo tema, la espera.

"*Retrato*" está ligada a "*Paisaje*" por la forma. "*La sala de espera*" está ligada a "*Retrato*" también por la forma. De hecho cada una de estas películas está estructurada en tres partes.

Para la película "*La sala de espera*", hay un lugar único a través del cual el tiempo se filtra. Corresponde al tiempo de formación de ese lugar.

En la película "*Retrato*", rodado en muchos lugares, el tiempo se manifiesta a través del paso de las estaciones. Pero los diferentes lugares dan la impresión de ser un lugar único.

S.M. Es lo que me ha hecho decir al principio de nuestra conversación que sus películas constituyen una obra. Hay algo de orgánico en su desarrollo que la hace extremadamente coherente.

¿Puede hablarnos del largometraje "*La colonia*"?

El recuerdo que guardo es el de un pequeño grupo de personas excluidas de la sociedad que viven a las afueras de un pueblo. Perdóneme de no ser más preciso pero no he visto la película recientemente.

S.L. Desde el primer instante en que estuve en ese lugar, la colonia, sentí el deseo de estar excluido de la sociedad considerada como personas normales. Ese deseo se concretó en el trabajo. Y ese deseo de trabajar nadie puede impedirlo. Es lo que me atrajo de ese lugar.

En el pueblo vecino vivían personas que podrías denominar normales. Pero si comparamos la situación de unos y de otros es difícil decir lo que es normal y lo que no lo es. Yo he querido hablar de eso y de un mundo que se parapeta en una clausura.

Cuando miro la película siento una especie de autodestrucción. Era mi primera intención mostrar eso al comienzo de la película pero después las cosas han resultado más complejas.

No quería rodar una expresión de la anormalidad.

Es lo que explica que al principio filmara a las personas de lejos para luego aproximarme poco a poco.

De modo que no se produzca un choque en el espectador que le aleje de esas personas. No quería que el espectador los considerase como personas anormales. Quería por el contrario que se sintieran atraídos hacia ellos por la película.

Los primeros veinte minutos no permiten al espectador mirarlos de manera condescendiente. Incluso planea una relativa extrañeza, un misterio.

Cuando al final de la película muestro en primer plano el rostro de esas personas, se revela que son los rostros de personas normales. Y eso provoca una emoción diferente.

S.M. ¿Trabaja en un nuevo proyecto?

S.L. Actualmente estoy rodando en una fábrica.

Hay mucho ruido. El trabajo es extremadamente monótono y realizado exclusivamente por mujeres. Muchas de las composiciones recuerdan las de Fernand Léger y el constructivismo.

La película se desarrolla como una partitura musical. Escuchando los ruidos de la fábrica he pensado con frecuencia en la música del siglo XX. Porque todo el medioambiente visual y sonoro de las fábricas nos ha influenciado mucho, incluso inconscientemente. La película será rodada en color y no tendrá ningún texto.

Kôhei Oguri

Lo bueno de los directores que ruedan poco, casi siempre por causas ajenas a su voluntad, es que raramente hacen películas malas, que de una a otra se nota una evolución brutal. No siempre se aprende más rodando, que analizando los errores de las películas anteriores. El aprendizaje necesita de una cierta distancia, y que mejor distancia que no rodar. El ejemplo más destacado, sería Robert Bresson, que entre película y película tuvo tiempo de desarrollar su propia filosofía. Si hubiera entrado en la vorágine de a película por año, lo más seguro es que hubiera quedado atrapado, aplastado, por esa voracidad, como le ha sucedido a muchos directores, sobre todo americanos clásicos, realmente el único país en el que puede suceder eso. En el resto, hacer una película por año, a menos que te llames Fassbinder, es algo que ni el más optimista contempla.

Kôhei Oguri es uno de esos directores que ruedan poco, no por falta de talento o posibilidades, sino por respeto al cine, a sí mismo. Como espectador es algo que le agradezco. El proceso de maduración de una película, como el de un libro, no es algo que se pueda producir de un día para otro, para que el resultado sea honesto, sincero, tiene que ser un proceso de años. Ninguna vida es tan interesante, tan plena, tan llena, tan rica, como para dar una película por año. Ni nadie tan inteligente, tan consciente, como para asimilarlo, procesarlo, en un tiempo tan limitado. Crear no es un trabajo, ni te tiene porque pillar trabajando, te puede pillar descansando, durmiendo. La vida está llena de altos y bajos, de periodos de acción, de reflexión, pretender vivir permanentemente en la cresta de la ola, sólo provoca bonitos cadáveres, muy pocas carreras han demostrado merecer ese sacrificio, incluido Fassbinder. Morir joven sólo garantiza el culto, no la calidad. También se puede aspirar a morir joven, pasando de los 100 años, como Oliveira.

Oguri comenzó su carrera con un brillante ejercicio de neorrealismo, digno del mejor De Sica u Ozu, “Doro no kawa” (1981). Viendo la película nadie puede afirmar que nos encontremos ante una mirada nueva, ante una mirada personal. No hablo de originalidad que no existe, la única originalidad posible es el punto de vista, y el punto de vista de ésta película recuerda demasiado otros puntos de vista anteriores. Algo muy habitual en una primera película, que suele ser un batiburrillo de influencias, de homenajes. Si ves la película a ciegas, sin saber el año de realización, 1981, podría pasar perfectamente por una película de los años 40.

Su segunda película, “Kayako no tameni” (1985), ya empieza a ser otra cosa, pasamos de los años 40 a los 50. Empieza a haber un trabajo con el espacio, todavía respetando el tradicional paso de un plano más grande a otro más pequeño, del exterior al interior, pero introduciendo variaciones. Mostrando los espacios desde diferentes ángulos, siempre rectos, 90º y 180º. Oguri reconstruye el espacio hasta mostrarlo en su totalidad, no se limita a hacer planos de situación, ni planos generales, el espacio se completa en la cabeza del espectador. La mirada de Oguri no es una mirada panorámica, ni frontal, teatral, es una mirada poliédrica, cubista, cinematográfica. El espectador de Oguri no es un espectador que esté sentado, que contemple la acción, los personajes, como si fuera

un espectáculo, una representación. Tampoco mira por sus ojos, ni por los del director, es un espectador que está de pie, que se mueve con libertad por el espacio donde transcurre la acción, que contempla todas sus aristas, todos sus ángulos. Como sucede en las mejores películas de Oliveira, sobre todo en “Benilde” o “Quinto Imperio”. "Kayako no tameni" es la primera gran película de Oguri, a pesar de que su original punto de vista todavía no está desarrollado del todo, sólo apuntado, y de forma magistral. Oguri como Ozu es un mago del espacio, un verdadero arquitecto de la visión. La única diferencia con Ozu, con Bresson, es que su mirada es más amplia, más abierta, más amable, más optimista, más humilde, más universal. Cubre desde la infancia a la vejez sin hacer compartimentos estancos, como un todo, único. Para Oguri la naturaleza no es sólo un decorado de fondo, es un personaje más, que se funde con los humanos. Oguri no hace Tai Chi, no imita a los animales, hace Chi Kung, se convierte en árbol.

La tercera película, “Sting of death” (1990), la "Solaris" de Oguri. Una película plagada de fantasmas, de apariciones, siguiendo una larga tradición japonesa que constituye un género propio, el kwaidan. Es raro el director japonés que no haya hecho la suya, desde Mizoguchi a Kiyoshi Kurosawa. Su estilo se hace aquí más rígido, menos fluido, más seco, como el último Ozu. Pero introduce novedades, muy importantes, rompe con el modo clásico de representación de forma definitiva. En lugar de empezar con un plano general para ir acortando el tamaño hasta situar la escena, hace todo lo contrario, empieza por un plano más corto y va ampliando campo. También rompe con el tradicional exterior-interior, utilizándolo a capricho, hacer simplemente lo contrario sería caer en el mismo error.

El triángulo amoroso, la historia de amor obsesivo, dependiente, enfermizo, más inquietante, misteriosa, de la historia del cine, un viaje a las entrañas de la locura, de los celos, del complejo de culpa, sin cinturón, sin red, con un extrañísimo humor negro. Una película atmosférica, que te va envolviendo, atrapando, en una insana batalla psicológica sin principio ni fin. “Secretos de un matrimonio” con una contención formal que estremece, que pone los pelos de punta, vais a soñar con la mancha azul (azul=locura) de la pared. Premio Especial del Jurado y Premio de la Critica Internacional (FIPRESCI) en el Festival de Cannes (1990).

Y por fin llega su OBRA MAESTRA, deslumbrante desde el primer plano al último, un auténtico manual de buen cine. En comparación Kiarostami, o Erice, son unos perfectos inútiles, unos vulgares impostores. Si Sokurov o Pedro Costa la vieran se retiraban del cine, digo profesionalmente, físicamente, el cine, y el espectador, hace tiempo que les ha retirado. Todo lo dicho anteriormente sobre el estilo de Oguri pero depurado al máximo, con una precisión, concisión, sencillez, fluidez, que roza lo sobrenatural, lo mágico. No me imagino a Hsiao Hsien ni a Tsai Ming Liang sin ésta película, y desde luego no le llegan a la suela del zapato. Es infinita la cantidad de películas que ha inspirado, las más evidentes: "El sabor del té", "Hotel Hibiscus" y "Firefly dreams", todas ellas grandes películas, que no rozan ni de lejos la altura de "Sleeping man" (1996). Una altura inalcanzable para lo nuevos pillajes, y para los viejos.

"Vidas cruzadas" versión tántrica, en lugar de presentar los personajes con fogonazos lo hace con pinceladas. Lentamente, conscientemente, va tejiendo una telaraña espacial, cúbica, que te va mostrando todas las caras del espacio sin que apenas te des cuenta, es tu cerebro autónomamente el que lo reconstruye, va ampliando el espacio, hasta cubrir todo el universo. Un canto de amor a las tradiciones, a la cultura oral.

"En lugar de proceder por escenas sucesivas de los personajes, he resuelto tratar los bosques, montañas, el agua, como personajes, rimando la entrada y salida de escena" **Kôhei Oguri** (Sleeping man)

Y finalmente su última película, "Umoregi" (2005), la que le ha dado a conocer internacionalmente, como suele suceder en estos casos, su peor película. No soporto la irreal luminosidad, la excesiva nitidez, del cine digital, convierte cualquier imagen en un cromo, en una vulgar fotografía del National Geographic. El cine es así de injusto, de desmemoriado. Lamentablemente ésta repentina fama no ha servido para redescubrir sus anteriores películas, una verdadera pena. Nunca es tarde si la dicha es buena, y la dicha es muy, muy buena.

"Tokyo olimpiada" (1965) Kon Ichikawa

El equivalente a los libros de Diputación, aquellos que nadie compra y nadie lee, son las películas de las Olimpiadas y las de los Mundiales, películas, por llamarlas algo, que sirven para cumplir el expediente, en plan atropellado reportaje televisivo, y poco más. Los únicas que han trascendido su oportunista, transitoria, misión son "Olympia" de Riefenstahl, la de Claude Lelouch, y "Tokyo Olimpiada" de Ichikawa, que es una gozada cinematográfica de principio a fin, una exaltación del montaje, de la fragmentación, del primer plano, combinado con majestuosos planos generales. Ichikawa lejos de hacer un trabajo aseadito, objetivo, se deja arrebatar formalmente, realizando continuos experimentos, transgresiones, dotando a la película de un tono épico, emocionante, de película de acción.

"La hija del Capitán" (2005) Ekaterina Mikhailova

La animación clásica con muñecos entra en la modernidad,
y que mejor manera que con mi libro ruso favorito, "La hija del Capitán".
del escritor clásico siempre moderno Pushkin.

“Monanieba” (Arrepentimiento) (1984) Tengiz Abuladze

Si no existiera “Monanieba”, se podría entender que Regueiro y Fernández Santos emprendieran la ridícula sátira "MadreGilda", existiendo, es de una osadía que roza la estupidez. Es como si alguien decidiera que la Capilla Sixtina es un pegote, que debe de cubrirse de graffitis. Que no se me ofendan los graffiteros que ya se sabe que son personas de autoestima muy baja, que necesitan marcar el territorio con sus ridículos garabatos, del mismo modo que lo hacen los perros con sus meadas.

Pues eso, que “Monanieba” es la farsa más brillante, más inteligente, con más mala ostia, con más güevos, que se ha hecho jamás contra los totalitarismos, de izquierdas, y de derechas, por supuesto incluyo a Fidel Castro, y al Ché Guevara. Contra las dictaduras, de izquierdas, y de derechas. Contra el elitismo, de izquierdas, y de derechas, que es uno de los primeros síntomas del fascismo, de izquierdas, y de derechas, el más evidente. Las únicas películas que podrían hacerle sombra, y exclusivamente los días de lluvia, serían "Organ" de Uher, "Tiempo de milagros" de Paskaljevic, "Cremator" de Uher, "Ser o no ser" de Lubitsch, y "El gran dictador" de Chaplin. Aunque en el caso de las dos últimas, la farsa es tan aparente, que se acaban quedando en simples, e inofensivas, comedias. Lo que no le sucede a “Monanieba”, que además de ser una comedia, que lo es, y muy divertida, es una patada en el culo, tomando carrerilla.

“Vedreba” (Lamento) (1968) Tengiz Abuladze

¿Porqué razón Abuladze es menos conocido, reconocido, que Tarkovski?

Por tres sencillas razones. Porque es más honesto, más visceral. Porque es menos cine-decó. Porque es georgiano, no ruso, a pesar de que Georgia es la cuna de Kalatozov, Paradjanov, Daneliya, y Iosseliani.

Para quien no le conozca decir que sería el resultado de combinar a Eisenstein, con Paradjanov, Pelechian, y Andonov.

En los países del Este su cine podría denominarse simbólico, por suerte aquí en el Oeste, ese simbolismo se convierte en críptico. En imágenes puras, sin significado, de una potencia visual que acojona, que Tarkovski no podría ni imaginar.

Cine religioso en su sentido ritual, misterioso, de misa en latín. A años luz del simbolismo de manual de las películas medievales de Bergman, Vlacil, o Jancsó.

Cuando el símbolo trasciende, hace olvidar, su significado oculto, se convierte en icono, en representación material de lo inmaterial.

Desconozco el sentido que hay detrás de las imágenes de “Vedreba”, no quiero saberlo. Sólo sé que la he visto con la misma emoción, con el mismo respeto, con el mismo miedo, con el que se contempla una procesión de Semana Santa, un auto sacramental, una aparición.

Los balbuceos de Atom Egoyan

A estas alturas no creo que haya muchas personas que confíen en que Egoyan algún día vaya a remontar el vuelo. Un vuelo que desde "Conducta excesiva", e incluyo "Exótica" y la Estrenos TV "El dulce porvenir", no consigue despegar del suelo, de eso hace ya casi 20 años. Egoyan es uno de los paradigmas de la enfermedad denominada autoritis, una enfermedad que bloquea toda capacidad creativa, que convierte a los directores en vulgares plagios de sí mismos.

Como del presente, y del futuro, de Egoyan, no espero nada, absolutamente nada, la única forma de congraciarse con él es mirando atrás, volviendo a ver sus películas de los 80. Descubriendo sus primeros cortos, y trabajos televisivos, algo que me jode, porque al igual que me sucede con Hal Hartley, les guardo cierto cariño, fueron de mis primeras obsesiones cinematográficas, que generalmente se deben a la ignorancia, a la incultura. Cosa bastante lógica en todo espectador primerizo, que todo lo nuevo que ve se cree que realmente lo es, un descubrimiento, y lo es, pero para uno mismo. El proceso de maduración de la mirada es un proceso doloroso, que supone el paso de la ingenuidad del todo es maravilloso, una obra maestra, al cinismo del déjà vu, del ya visto. En el cine, como en todo, no hay nada nuevo bajo el sol. La originalidad no existe, lo único que se pide es que al menos las influencias, los plagios, no sean tan descarados, que al menos haya un punto de vista diferente. Los directores cinéfilocríticos son la peste del cine actual, auténticos parásitos de imágenes ajenas, que están conduciendo al cine a un callejón sin salida, a la endogamia, al ensimismamiento, al onanismo, al incesto, al autiscine.

Egoyan y Hartley, son dos directores a los que me da pánico volver a ver, tengo la intuición de que se me van a caer, al menos en parte, y no deja de ser triste, soy la persona menos nostálgica del mundo, siempre he pensado que cualquier tiempo pasado fue peor y que lo peor está por venir, pero tampoco soy un desalmado, del todo. No disfruto derribando viejos ídolos. Ídolos que se suelen caer, desprender, por su propio peso, por su falta de peso. Si no hubiera conocido a Bresson, y Antonioni, no tendría miedo de que se me cayera Egoyan. Si no hubiera conocido a Godard, no tendría la certeza de que se me va a caer Hartley, o no. Así de cruel, de justa, es la vida, el cine. Lo que no significa que reniegue del pasado, tampoco que lo mitifique, más bien todo lo contrario. Agua pasada no mueve molinos, arrojar mierda pasada, ya caducada, reciclada, hace tiempo, es muy diurético, limpia la mirada, e ilumina el presente, lo resplandece. Ademas ahora que lo pienso, probablemente sin Egoyan no hubiera llegado a Bresson. Más bien se lo debo a Jarmusch, Fassbinder, Antonioni, y al recordatorio de Burch y Bordwell. Sin Hartley, no hubiera llegado a Godard, que tampoco es tan descabellado, todos los publicistas se parecen.

Al menos su labor de intermediarios la cumplieron, no confundir intermediario con catalizador. Un intermediario no deja de ser eso, algo intermedio, ni chicha ni limoná, que con un poco de curiosidad, paciencia, es completamente prescindible. La figura del maestro no la contemplo, ni respeto, soy autodidacta absoluto, la única forma de conocimiento, de crecimiento, es el autoaprendizaje, el autodidactismo. No hay que confundir compartir, con enseñar, o convencer. Pretender ser didáctico supone asumir una posición de superioridad que no admito en ningún caso. Ningún espectador es superior a otro, ninguno. La experiencia no siempre es un grado, los psiquiátricos, las revistas de cine, los foros, y los blogs, están llenos de nuevos Mesías, de iluminados, de dogmáticos, de pobres hombres que se creen genios. Algo que con una medicación adecuada, se puede sobrellevar con dignidad, con estoicismo, sin necesidad de hacer el ridículo en público, y en privado.

Como no quiero hacer leña del árbol caído, del posible árbol caído, tampoco prejuzguemos, paso a hablar de lo que no había visto hasta ahora:

-**Howard in particular**. Anodino, pretencioso, ridículo, primer trabajo de Egoyan. Por supuesto surrealista, el asidero del novato, la mejor manera de tratar de disimular la incapacidad para montar, para narrar, bien. No confundir narrar con dramatizar. "El perro andaluz", "La edad de oro", son trabajos narrativos, encadenados de greguerías, pero encadenados, a mayores, dramáticos. Todo es narración, principio, fin, y desarrollo, otra cosa bien distinta es que sea una buena narración, que en el caso que nos ocupa no lo es, ni de lejos. Desde luego un debut nada prometedor, ni comprometedor.

-**Peepshow**. Egoyan pintando de coloritos el negativo. Algo que algunos llamarán cine experimental o de vanguardia, y que yo llamo gurruño.

-**Open house**. El más interesante, formalmente, de sus primeros trabajos, lo que no quiere decir que sea interesante, no lo es. De nuevo surrealismo de superficie, del que nace de las situaciones premeditadamente surrealistas, como las últimas de Lynch, Buñuel o Fellini. Lejos del surrealismo profundo, del surrealismo de lo cotidiano, de sus dos obras maestras, "Next of kin" y "El liquidador". De las primeras de Lynch, "Cabeza borradora" y "Terciopelo azul". De la etapa mejicana y española de Buñuel. De las 8 y media de Fellini.

-**Cupid´s quiver** (episodio de la serie Friday 13). Otro trabajo alimenticio de Egoyan sin el menor interés. Sus trabajos para televisión debería firmarlos con seudónimo por respeto al espectador.

-**There was a little girl y The final twist** (episodios de Alfred Hitchcock presenta). Lo único interesante, las rocambolescas historias, que como sucede con los cuentos de O ´Henry, leído uno, leídos todos. Una sorpresa esperada, deja de ser sorpresa.

-**The wall** (episodio de Twilight Zone). Realización plana, neutra, funcional, podía haberlo filmado cualquiera. Lo mismo que la historia, el manido recurso del viaje en el tiempo, tan fascinante como escuchar a Punset doblarse a sí mismo.

-**En passant**. Chorradita digna del performance Greenaway.

-**Conducta excesiva**. Un mediocre biopic de encargo que es de Egoyan porque lo pone en los créditos.

-**Calendar**. Preciosas las iglesias armenias, con un calendario hubiera bastado.

-**Yo-Yo Ma: Sarabande**. Ni Bach consigue levantarla.

-**Krapp´s last tape**. Una pena que no sea la last, la última, de Egoyan. Humor inglés sin humor. Keaton sin Keaton no es Keaton, es Bergman. Probablemente el ejercicio onanista más pretencioso, soporífero, de la historia del cine, se debería haber titulado: "Preferiría no verlo".

Menos mal que no iba a hacer leña del árbol caído, si la llego a hacer pongo una carpintería. Como desagravio, para cerrar el post con un buen sabor de boca, hablaré de mis dos películas favoritas de Atom Egoyan, que lo siguen siendo, y lo seguirán siendo, "Next of kin" y "El liquidador".

Next of kin (1989)

Parientes cercanos. O los lazos de sangre no existen. O la mejor manera de asumir la propia identidad, es inventarse otra, fingir. No para huir de uno mismo, o de los demás, sino para conocerse mejor. Algo muy saludable que se podría definir como esquizofrenia consciente. Una forma de disfrutar del espectáculo de la vida asumiendo a la vez el papel de espectador, y de director. Un desdoblamiento que lejos de caer en la impostura, en la falsedad, en la hipocresía, supone un enriquecimiento. No sólo eres tú mismo, sino que eres dos veces tú mismo. Un vaso de agua es la suma de muchas gotas de agua, pero no deja de ser agua. La incoherencia es complejidad, evolución, libertad. No mentira.

"-Una mentirosa no dice la verdad. Un actor, sí; pero con la voz de otro.
-No hay diferencia.
-Claro que sí. Al actuar hacemos un regalo a otro.
-Me sentiría igual de mal.
-No, si estuvieras convencida.
-¿Y por qué iba a hacerlo?
-Para demostrarle que le quieres."

Película que desmiente por sí sola muchos tópicos que se han vertido sobre el cine de Egoyan. Intelectualismo, formalismo, frialdad, distanciamiento. Más bien sarcasmo, humor negro, y mucha mala ostia, incluso formal. La distancia es con sus personajes, no con el espectador, ni con sus sentimientos, ni con la historia, sino con la imagen. Algo que cuestiona Egoyan en casi todas sus películas. La alteración de la estructura temporal de sus películas no es un efecto que busque suspense en la historia, es una forma de retardar la emoción del espectador, de sacarle fuera para meterle dentro de golpe. No es un ejercicio de dosificación emocional, sino de concentración, de expansión. La inexpresividad de sus actores es un bulo, aquí todos se salen. Sobre todo los padres armenios, que combinan a la perfección histrionismo, naturalismo, con distanciamiento. Algo que podría ser la definición del cine de Egoyan, un cine que bebe tanto de la forma de Bresson, como del sentido del humor de Buñuel.

"*Es una pena que nazcamos en una familia. Al criarnos con un grupo de gente estamos obligados a quererles y eso nos niega la posibilidad de conocerles como personas fuera del grupo. Lo que significa que nunca podemos querer a nuestra familia porque no tenemos la libertad para establecer ese compromiso. Lo llamaríamos la libertad de elegir. Para terminar sugiero que elijamos pasarlo bien esta noche*".

"El liquidador" hecha 7 años antes. Con menos cine, y mucha más verdad. Me quedo con las dos. Hay días en los que la verdad estorba.

El liquidador (1991)

Una fascinante película con más capas que una Contessa, estructurada en torno a cuatro reflexiones:

-Poseemos las cosas o son las cosas las que nos poseen.

-Sin un hogar existe la familia o la familia es el hogar.

-Las apariencias engañan, siempre. Debajo de una sotana siempre hay un rabo. Detrás de la máscara, sólo hay un cadáver al que le tiemblan las piernas. El que inventó la muerte es un hijoputa, con criterio.

-Y tenerlo todo es lo mismo que no tener nada. Toda nuestra vida es una ficción, un decorado, un cuento en el que no decidimos ni el principio, ni el final. En el que creemos elegir el desarrollo. Un laberinto con seis posibilidades, en el que cinco de las opciones son callejones sin salida. La sexta, una entrada mojada del día del espectador, que no es poco. Si la empleáis en ver ésta película, no la habréis malgastado.

Por cierto, el código de censura, de autocensura, que propone Egoyan en la película me parece muy acertado, lo secundo en su totalidad:

a) Una escena gráfica o prolongada de violencia, tortura, crimen, crueldad o degradación humana.

b) Mostrar abusos físicos o la humillación de seres humanos para provocar la gratificación sexual, o como algo placentero para la víctima.

c) Una escena en la que un menor de 16 años o que pretende ser de esa edad sale desnuda o parcialmente: 1) En un texto o contexto sexualmente sugerente 2) En una escena de actividad sexual explícita.

d) Mostrar de forma gratuita y explícita a personas orinando, defecando o vomitando.

h) Una escena en la que se ha abusado de animales al realizar la película.

“El último tren” (2003) Aleksei German Jr.

Un buen día lo puede tener cualquiera, incluso uno malo, cuando ya son tres, y seguidos, la excepción se convierte en costumbre, en normal, algo para hacérselo mirar, digno de mirarse. Lo que le sucede a Aleksei German Jr., que lleva tres de tres, algo bastante inusual, que demuestra que no es sólo potra, que hay algo más, que estamos ante un director, alguien al que el cine le ha cogido cariño, mucho cariño. El público todavía no, tiempo al tiempo, la grandeza rusa siempre acaba encontrando su sitio, despacio.

El sitio de Stalingrado se ha tratado desde muchos puntos de vista, desde el ruso, desde el alemán, siempre de una manera bélica, heroica, o anti-heroica, que en el fondo viene a ser lo mismo. El punto de vista de German es externo, objetivo, el punto de vista del visitante, que contempla con distancia, sin implicarse, sin tomar partido. Con un mecanismo doble, la cámara es el espectador, el observador externo, el médico, el observador interno de la película. ¿Y qué ve un turista neutral en el sitio de Stalingrado? Frío, mucho frío. Alemanes tosiendo, rusos tosiendo. Muertes, muchas muertes. Nada gloriosas, ni bellas. Nada más. La guerra no tiene nada de espectacular, ni de honorable.

German le da la vuelta a las películas de su padre, Aleksei German, que siguiendo una larga tradición soviética, eslava, ve la guerra como un escenario que pone en juego las facetas más nobles, más generosas, del hombre, en el sentido literal. Las mujeres en el cine bélico sólo existen para ser salvadas, o violadas. La pasividad define su comportamiento, algo que viene de lejos. Lancelot haciendo el gamba mientras Ginebra permanece encerrada en la torre del Castillo. El lema de la mujer en casa y con la pata quebrada revestido de épica. El machismo hunde sus pezuñas en Altamira. El feminismo, la lucha por la igualdad, también. Sin machismo no habría necesidad de feminismo. El feminismo es la consecuencia, la causa, el machismo. Hay una diferencia esencial entre el machismo y el feminismo, el feminismo es algo afirmativo, busca la igualdad, no va en contra de los hombres, el machismo es destructivo, sólo busca el sometimiento de la mujer. Quien odia a las feministas, odia a las mujeres en general. Quien odia a los machistas, odia a los machistas, no a los hombres en general. La guerra es cosa de hombres, de cobardes, de psicópatas aburridos. Que la mujeres, los niños, tienen que sufrir, padecer. Con el añadido de que una vez terminada son ellas las que tienen que limpiar, levantar, de nuevo el chiringuito. La posguerra es cosa de mujeres, de valientes.

Morir por la patria, con todas las minúsculas del mundo, es un sinsentido. La única patria posible son las personas que quieres, las únicas por las que merece la pena vivir. Luchar por la vida es mucho más heroico, difícil, complejo, que luchar a muerte, algo que puede hacer cualquier psicópata, cualquier subnormal, cualquier suicida. La única utilidad de las banderas es servir como abrigo en invierno, y como toldo en verano. A quien le guste jugar a soldaditos, que la meta en un enchufe, que es igual de emocionante. En la vida no tiene porque haber ganadores, ni perdedores, ni lo importante es competir. Lo importante es vivir, estar vivo, que ya es suficientemente jodido. German no hace un panfleto antibélico, ni humanista a lo Shepitko, se limita a mostrar la guerra en su crudeza, en su absurdo, sin maquillarla. Que juzgue el espectador, si es que tiene juicio. Dudo mucho que las películas de German le gusten a su padre, ni a ningún militar, así que olé tus huevos Aleksei, el nuevo rey del cinemascope, del cine ruso.

Mikio Naruse

La resurrección de Naruse, al menos en España, se produjo en 1998 gracias al Festival de San Sebastián, y a la Filmoteca Española, que ofrecieron sendas retrospectivas de 39 películas. Hubo otro ciclo de la Filmoteca de 20 películas en 1984, que no tuvo ninguna consecuencia, excepto para Marías. Aunque hablar de resurrección no sería un término adecuado, para resucitar hay que estar muerto, y previamente vivo. Naruse en España jamás estuvo vivo, salvo algunos artículos y proyecciones muy aisladas, que en ningún caso tuvieron la más mínima repercusión pública.

Para ser exactos, justos, la verdadera resurrección no la provocaron dichos ciclos, ya que sólo pudieron acceder un número muy reducido de espectadores que se encontraban presentes en esas dos ciudades, sino el libro que se editó con motivo del ciclo, y que fue el que verdaderamente despertó la curiosidad de las personas que jamás habían oído hablar de su nombre, por ejemplo yo. La resurrección completa, mejor dicho el verdadero nacimiento, se ha producido gracias a los programas de intercambio, en concreto gracias a los ripeadores franceses, que han podido mitigar esa curiosidad, incluso saciarla. A disposición del espectador más voraz se encuentran 47 naruses en la red, y subiendo (ya pasan de los 60). Una cifra imposible, no ya en 1998, sino en 2008. El papel que antes cubrían, de forma muy parcial, fragmentaria, arbitraria, aleatoria, caprichosa, minoritaria, elitista, los Festivales, y las Filmotecas, hace tiempo que ha sido superado por la mula y la descarga directa, con dos grandes ventajas, gratuidad, y universalidad.

El cine ha pasado de la pantalla grande a la pantalla del ordenador, y en mi opinión ha ganado en el cambio. El cine ahora tiene una dimensión humana, antiespectacular, que convierte el visionado de una película en un acto casi íntimo, religioso. Algo que lejos de acercarle a la televisión, que a pesar de la irrupción de la TDT sigue siendo un fenómeno masivo, sin ningún matiz peyorativo, una experiencia colectiva, lo emparenta más bien con la literatura. Ver una película en la actualidad, es lo más parecido a leer un libro, un libro que es probable que sólo estés leyendo tú, o como mucho, también un granjero de Wisconsin.

Esto es lo positivo, la posibilidad de ver películas, de escogerlas, se ha multiplicado. Lo negativo que al dejar de ser un negocio rentable, la posibilidad de producción, de financiación, se ha reducido de forma drástica. Convirtiendo la realización cinematográfica profesional, en un acto creativo cada vez más elitista. Hablo de hacer películas en condiciones, con un presupuesto digno, con un toque personal. No hablo del cine digital, en el que todas las películas parecen filmadas por el mismo director de fotografía, que ha provocado una standarización de la pretenciosidad, de la estupidez. El relevo del cine convencional, desde luego no está en el cine digital, que se ha limitado a llevar la chapuza televisiva a las pantallas, a degradar el cine, del mismo modo que la fotografía digital ha degradado la fotografía convencional. El relevo de momento no está en ningún sitio, ni se le espera. Lo bueno de esta degradación, no hablo de los contenidos, ni de la forma, sino de la calidad del acabado, es que se ha producido una vulgarización, en el buen sentido, de vulgo, de la práctica tanto cinematográfica, como fotográfica. Cualquiera, en cualquier parte del mundo, puede, debe, hacer una película, una fotografía. Lo que automáticamente conlleva la democratización del acto creativo, la pérdida de su status elitista, de su aureola de prestigio, de profesionalización.

Hasta ahí todo bien, el problema es que se ha convertido en algo tan cotidiano, tan rutinario, tan posible, que ha dejado de tener importancia, de ser especial. Hacer cine en la actualidad, es como hacer pan en la Edad Media, todo el mundo sabía hacerlo, y nadie le daba la menor importancia, valor. Lo mismo ahora, ya nadie se impresiona cuando le dices: "*he hecho una película*", "*he escrito un libro*", lo más probable es que te conteste: "*yo también*". El cine, la literatura, se están redimensionando, y para su desgracia, la nueva dimensión social, económica, que ocupan, es cada vez más reducida. La suerte, que esa esfera es cada vez más cotidiana, más íntima. Llegará un día, no muy lejano, en el que hacer películas, la escritura, ocupen el eslabón más bajo de la pirámide de Maslow, el de las necesidades fisiológicas, y me parece bien. Muera el arte, los artistas.

Volviendo a Naruse, el principal inconveniente que tiene es empezar viendo su película más conocida, reconocida, su obra maestra, "Nubes flotantes". Salvo contadísimas excepciones, abordar el visionado del resto de sus películas provoca un alto grado de frustración, de insatisfacción. Cosa que aún siendo lógica, natural, no deja de joder, de sorprender. Gran parte de la culpa, por no decir toda, la tiene la estúpida política de autores, que lo único que hace es crear falsas expectativas, juicios a priori, y a posteriori. En todas y cada una de las 46 restantes, he buscado otra "Nubes flotantes". En todas y cada una de ellas, no la he encontrado. Lo más cercano, tan cerca que casi se quema, han sido "Meshi", "Madre" y "Onna no naka ni iru tanin" (El extraño en el interior de una mujer), otro día hablaré extensamente de ella, y algo más lejos, "Nubes dispersas", a pesar del color, y del cinemascope, un recurso impuesto, ajeno, a la moral estética de Naruse. El resto, aunque de la mayoría no he pasado de los 5 minutos, como diría Marías, no me han decepcionado, pero el hecho de que pueda compararlas con otras 400 películas americanas, explica bien a las luces la uniformidad, mediocridad, de la propuesta.

Naruse no es un director de una sola película, excepcional, "Nubes flotantes", ni tan solo un buen artesano, pero casi. A lo mejor el problema radica en que el listón se lo puso, nos lo puso, demasiado alto, y no nos queda otra que ser injustos, que compararle consigo mismo. Hay directores a los que la invisibilidad les sienta muy bien, Naruse es casi uno de ellos.

"Creo que el propio Naruse se ha metido en un aprieto al hacer esta película. Le va a costar hacer la siguiente" **Ozu**

“Madre” (1952) Mikio Naruse

Reconozco que cada vez me interesan menos las películas amables, de buenos sentimientos, las de que bello es vivir, y que nobles, desinteresadas, generosas, son las personas a poco que rasques en la superficie. Vamos, lo que no es, ni ha sido nunca, la vida, las personas. Este tipo de películas solo son soportables si se abordan desde la tragicomedia, desde el equilibrio entre el humor y el drama. Justo la estrategia que emplea Naruse en “Madre”, la de atemperar el buenismo con la cruda realidad, que como todo el mundo sabe, se reduce a las cosas siempre pueden empeorar, y empeoran. Fatalismo enhebrado, destilado, sin sobresaltos, gracias al impecable estilo invisible de Naruse, y a su asombrosa, milagrosa, capacidad para la elipsis. Naruse traza desde lo local, desde una familia normal y corriente de cualquier barrio obrero, una radiografía general del Japón de posguerra, del comienzo de la influencia occidental. Un periodo en el que las mujeres tuvieron que sacar adelante a todo un país a base de esfuerzo, sacrificio, abnegación absoluta, lo que viene siendo una madre de toda la vida, pero multiplicado por diez. Naruse como buen fatalista japonés, castellano, a cada acontecimiento feliz le hace seguir una desgracia, como si la felicidad, la alegría, fueran el germen del drama, de la tristeza, algo rigurosamente real. “Madre” es una película desoladora sobre el inclemente paso del tiempo, narrada con la delicadeza, pachorra, de un estoico romano de toda la vida, tan emocionante, conmovedora, como “Cuentos de Tokyo” de Yasujiro Ozu.

“Onna no naka ni iru tanin” (1966) Mikio Naruse

Según Robert Bresson, la poesía no hace falta buscarla, se filtra a través de las junturas, a lo que añado que también a través de las miradas. Las dos excelsas virtudes que brillan de principio a fin en ésta película, que se puede disfrutar atendiendo en exclusiva a esos dos factores, a las transiciones, a las elipsis, algunas prodigiosas como la del cigarrillo del principio, a las miradas, llenas de pesadumbre, de sobreentendidos. A lo que hay que añadir el contrapunto, genial ese contraste entre la primera parte lluviosa y la segunda soleada, entre la alegría externa, la infancia, los fuegos artificiales, y el drama interno. La culpa, la fatalidad, como si de una película de Preminger se tratase, “Al borde del peligro”, es tan abrumadora, tan aplastante, que se exterioriza en el tiempo, en el mal tiempo. Desde el primer plano, se intuye la tragedia, la desgracia, los respiros de felicidad, de cotidianeidad, sirven para magnificarla, para acentuarla, para hacer irrespirable el sentimiento de culpa, como buen película de cine negro, otro género en el que Naruse también brilla.

“Nubles flotantes” (1955) Mikio Naruse

La obra maestra de Naruse, en mi lista de 10 favoritas. El amor correspondido carece de interés, en la vida real dura lo que dura, en pantalla es profundamente aburrido, si Bogart y Bergman, Elsa y Rick, se fueran juntos en el avión la película “Casablanca” sería un truño, lo mismo “Nubes flotantes”, película que en mi mente siempre he asociado a “Casablanca”, ambas son dos historias de amor correspondido en el recuerdo, interrumpidas por la guerra, y fracasadas en su intento de parar el tiempo, de revivirlo. El amor no es solo una huida de la realidad, es también una huida de la verdad, de las evidencias, de las pruebas incontestables de desamor. La gris realidad, la penuria material, no la trascienden ni Romeo ni Julieta dopados hasta las cejas de endorfinas. La protagonista se aferra a un espejismo, a un idealizado y luminoso pasado, y solo lo suelta en el lecho de muerte, justo cuando por primera vez esa quimera se ha hecho realidad en los ojos del otro, del interlocutor privilegiado. Eso en el contenido, en la forma, la única película de la historia del cine articulada solo mediante miradas, mediante sobreentendidos, todo lo importante sucede en fuera de campo, entre elipsis y elipsis, las más certeras de la historia del cine, que hacen que la historia de amor crezca en la ausencia, en los continuos desencuentros. Un amor triste, desolado, que en el presente solo sirve de espejo empañado del pasado, tanto de ella como de Japón. Una película de una nostalgia agresiva, rabiosa, que lejos de iluminar, enriquecer, el presente, lo anula por completo, un preferir vivir entre fantasmas, que entre muertos vivientes. Si pasear es una religión, el verdadero amor, así lo creo, “Nubes flotantes” es su icono, su talismán. El sol entre nubes quemas más.

“Meshi” (1951) Mikio Naruse

Siempre que se habla de esta película se añade la injusta coletilla de que es la película de Naruse que más recuerda a Ozu. Injusta porque es precisamente la más indicada para trazar las grandes diferencias entre los dos. De primeras Ozu es más americano, y Naruse más italiano, de segundas que Ozu es conservador, y Naruse progresista. Ozu acepta a regañadientes la modernidad, la occidentalización, y Naruse lo ve como un paso adelante, sobre todo en la consecución de la igualdad entre hombres y mujeres. En lo que no estoy de acuerdo es en la simplificación de que las películas de Ozu son machistas, incluso misóginas. Lo son algunos de sus personajes masculinos, pero las mujeres de sus películas siempre terminan haciendo lo que les viene en gana, eso sí, sin grandes manifestaciones externas de rebeldía. En cambio en las películas de Naruse, y sobre todo en “Meshi”, la denuncia de la sumisión de la mujer japonesa, en concreto de las amas de casa, de la denuncia de su falta de independencia, económica y afectiva, y por extensión del egoísmo masculino y de la condena del matrimonio, se denuncia, muestra, de manera explícita, evidente, sus mujeres son guerreras, de armas tomar, ni se resignan ni se callan. No me imagino a Setsuko Hara en una película de Ozu abandonando el hogar, renegando de la esclavitud de las tareas domésticas, para afirmarse como mujer, como persona. Buena parte del mérito hay que atribuírselo a la autora del libro (inacabado por la muerte) en que se basa la película, Fumiko Hayashi, ninguneada en su propio país, y en occidente, solo se han traducido un par de libros de sus más de 200, “Barrios bajos” (2010) y “Diario de una vagabunda” (2013), por ser abiertamente feminista, una luchadora por la emancipación de la mujer del férreo régimen patriarcal, machista, japonés, asiático, que en nada tiene que envidiar al misógino español, latino, africano, árabe, vamos que la estupidez está muy extendida, demasiado. Lo que convierte a Naruse, a “Meshi”, en una rara avis, en una excepción, tanto en el cine japonés, como mundial. Y no, la vuelta a casa de la protagonista no es una rendición, claudicación, vuelve porque quiere, nadie la obliga, y desde luego que las cosas han cambiado, y mucho, al protagonista masculino le ha tocado reaccionar, atarse los machos, y colaborar, co-responsabilizarse, de las tareas domésticas, se acabó el estar a la sopa boba, a mesa puesta. Irónico final, la cara de asco que pone cuando piensa que eso es la felicidad, cuando no la escucha, se duerme (“La dama sin camelias” Antonioni) con lo de la carta. Prestarla atención, escucharla, cuidarla. Mensaje, lección, que sigue siendo tristemente actual, vigente, 70 años después, el cine, el arte, va muy por delante de la sociedad.

“Me gusta pensar que el esfuerzo de adaptar algunas de las obras literarias de Fumiko Hayashi me sirvió para asimilar muchas lecciones que contribuyeron a mi aprendizaje personal.” **Mikio Naruse**

“To sleep so as to dream” (1986) Kaizo Hayashi

Si hay algo que me sorprendía, inquietaba, del cine japonés actual, es que no hubiera ningún director que imitara a Guy Maddin, teniendo en cuenta que hasta Argentina tiene el suyo propio, Sapir. Argentina se está convirtiendo en el nuevo Taiwan, no por la calidad de sus películas, sólo hablo del "nuevo" cine argentino, sino por lo de producto de imitación, de muy inferior calidad al original, pero que para una sección oficial de festival va que chuta, fuera de ahí, por suerte ni se ve. El "nuevo" cine argentino, hace las películas con plantilla, con la plantilla resultante de sumar todos los galardones festivaleros del año, introduciendo algunos pequeños cambios, tampoco muchos, no se matan precisamente. Exclusivamente de carácter dialectal, un ¿víste? por aquí, un boludo por allá, y listo, ya tenemos unas zapatillas Nique, o un móvil Motorrola.

Pues bien, gracias a Dios, esta situación de desventaja del cine japonés con respecto al argentino, por fin se ha visto compensada, recompensada. Y como no podía ser de otro modo, viniendo de Japón, la imitación supera al original, con creces. Si bien aplicar el concepto original a Guy Maddin, no deja de ser un contrasentido. Junto con Godard, Lacuesta y el trilero Guerín a nivel patrio, es el mayor vampiro de imágenes ajenas del cine actual. ¿Alguien conoce a Pelechian? Pues tranquilos, que ellos sí, algo que es muy posmoderno, muy cool, y que toda la vida de Dios se ha llamado jeta, o tener un papo que te lo pisas. La intertextualizacion, el vulgar plagio, ahora se ha reconvertido en un acto de generosidad budista, en un acto de desprendimiento, de renuncia, del yo, ya, no cuela, tengo el culo pelao de satoris. Lo dicho, una película muy recomendable, con su principio, su medio, y su fin, vamos que muy completita. Además del 86, que tiene más merito si cabe, porque Maddin sólo había realizado "Tales from the Gimli Hospital". Así que rebobinar en vuestras cabezas todo lo leído hasta ahora, y donde leísteis imitador de Maddin, poner contemporáneo, compañero de Generación de Maddin, cuestión de matices. Con la ventaja, con los santos cojones, de hacer la película completamente muda, lo que no quiere decir sin sonido, lo que en mi pueblo se llama confiar en las propias imágenes, cosa bastante inusual en un debutante. La mejor película japonesa de los 80 junto con “Family Game”, ahí es nada. Súbete aquí, Guy Maddin, Sapir por alusiones, y pedalea.

“Delbaran” (2001) Albolfazl Jalili

¿Por qué es la mejor película de la historia del cine?

Vayamos por partes. De lo local a lo universal. De lo general a lo particular. Y viceversa.

El cine iraní, al menos desde fuera, se define por cinco constantes:

1- *Guiones minimalistas*. Hasta el punto de que parece que no existe guión. Cosa que no es cierta, son auténticos relojes de arena. Relojes invisibles, como todo buen guión que se precie de serlo. Cuando a un guión se le ven las costuras, mal asunto. Cuando no las tiene, peor aún. El cine al desnudo, te deja con la cabeza, y los pies, fríos, helados.

2- *Protagonizadas por niños*. Cosa que en sí misma no tendría nada de particular, la especificidad del cine iraní es que no son ni mucho menos películas infantiles, o sólo para niños. En occidente se suelen confundir, interesadamente, ambos conceptos. Las películas iraníes son universales, le pueden gustar, le gustan, desde a bebos, lo he comprobado empíricamente, hasta dementes seniles, esto no lo he testado de momento, todo llegará. Algo que no consiguen ni las películas de la Disney. A mayores con el marchamo de películas artísticas, festivaleras. Los culturetas sufren al comprobar que el obrero de la construcción que tienen sentado al lado, disfruta, en su terminología comprende, la película exactamente igual que ellos. Lo que automáticamente les resta carta de naturaleza, la aureola de elite, pobres, que cortitos son, que acomplejados.

3- *La escasez, concentración, limpieza, en los diálogos*. Alejados de toda pretensión, rebuscamiento, o amaneramiento. Todo lo que se escucha en una película iraní, hablo de las buenas, que también las hay malas como en toda casa de vecino, es necesario, preciso, real. La utilización de la mirada, de la imagen, como recurso narrativo, expresivo, dramático. Algo que debería ser lo habitual, y que constituye una excepción, que se lo digan a Godard, a Rohmer, a Bergman, o a Allen, verborreicos vocacionales. El cine es un vehículo de emociones, de sentimientos, no de ideas. En el sentido más vulgar del término, el de ideología, el de panfleto. Para eso ya están la filosofía, la política, las dos disciplinas más materialistas, más superficiales, más simples. Hello Kitty debería ser nombrada patrona del cine. En su mirada inocente, abierta, pura, cabe todo, cualquier sentimiento, cualquier pensamiento, cualquier reflexión. Como en los protagonistas del cine iraní, que son todo ojos. La boca para comer, para silbar, o ni eso. Kitty está por encima de esas vulgaridades, carece de boca, es una mística.

4- *El empleo del plano secuencia***.** De forma generalizada, obsesiva, no por limitaciones presupuestarias, que también. Sino como modo de expresar la comunión del hombre con la naturaleza, o con la ciudad, que no deja de ser también medioambiente. La visión del mundo, de la vida, del hombre, incluida la mujer y los niños, ciudadanos, personajes, de segunda en el cine occidental, del cine iraní, es más amplia, abierta, espiritual, trascendente. Desde la inmanencia, la contingencia, lo cotidiano. El hombre en sus películas no es el culo del mundo, es la sonrisa, la caricia, de Dios, que bonito me ha quedado. En ningún caso emplean el plano secuencia como alarde, o virtuosismo técnico, o sólo para dejar aire a la interpretación de los actores, más bien a la mirada insegura, abotargada, del director. La diferencia entre un buen director, un narrador, y un impostor, un profesional, se llama montaje. La respiración del director, su esencia, su

compás. No hablo de cine de montaje, tan ridículo es el montaje de atracciones soviético, como el plano fijo sostenido, teatral. Esta preferencia, abuso, del plano secuencia, da a gran parte de las películas iraníes un aspecto visual, formal, un tanto tosco, crudo, primitivo, cutrón. Algo que se agradece, pero que hace a muchos espectadores, iba a decir que también a algunos críticos, sería redundante, son sólo eso, espectadores, dudar de la capacidad, solvencia, cinematográfica, técnica, de los directores iraníes. Las películas iraníes, son como el arte moderno. Dan la sensación de que las puede hacer cualquiera, casualmente sólo las saben hacer ellos, y a veces ni ellos, por algo será. La sencillez es el colmo de la complejidad, de la inteligencia, emocional.

5- *La repetición*. La progresión dramática, el desarrollo, no se produce por extensión, por intensificación, sino por repetición, con variación. La situación, la acción, la anécdota, de partida, se repite durante la película de forma cíclica. Gira sobre sí misma como los derviches, como el qwaali, hasta producirse la revelación, la iluminación, el sentido. Sin necesidad de catarsis, de fuegos artificiales, de saltos al vacío. Por mera inercia, electricidad, simpatía.

Pues bien, "Delbaran", podría pasar por paradigma de película iraní. Cumple todas las características, en grado de excelencia. Lo que la convierte en especial, en excepcional, en única, es que tiene un plus de distancia bressoniana, que no brechtiana. ¿Cuál es la diferencia? Brecht suprime la emoción, Bresson la retarda, para intensificarla, para concentrarla. La conforma es espectacular, de otro mundo. Ojo, no digo que sea perfecta, por suerte no lo es, es humana, sino sería odiosa. Me sobran los planos al ralentí, a cámara lenta, aunque no estorban. Incluso se podría decir que están justificados. El guión es más complejo de lo habitual, tiene más niveles, sin que lo parezca. Lo que sucede parece anecdótico, intrascendente, vulgar. En un tono de tragicomedia contenido, sostenido, fluido. Sin altibajos, sin estridencias, y lo que es más difícil, sin hacerlo de forma plana, aburrida. La película es de una humildad, comprensión, generosidad, solidaridad, desbordantes. De una grandeza, humanidad, franciscanas, como las películas de Cima, de Piavoli. No es azaroso que el cine iraní haya triunfado principalmente en dos países, Italia y España. Dos países profundamente islámicos, talibanes, cristianamente, inquisitorialmente, hablando. La película trata la guerra, el mal, desde el punto de vista de la paz, del bien. Sin moralismos, ni ñoñerías. El bien se filtra, se desliza, dentro del mal, hasta derribarlo, aniquilarlo. Sin batalla, sin victoria, sin derrota. Todo ello hecho desde el humor, desde el amor. El montaje es una verdadera filigrana. Cada cambio de plano, cada corte, es un verdadero gustito para los ojos, para las orejas. Digamos que es cine iraní sublimado, llevado al último escalón. Un escalón que no ha alcanzado ni el mismísimo Kiarostami, que como dirían los argentinos, tiene más pretensiones que bataclanas. Explicado el porqué es la mejor película iraní de todos los tiempos, sólo queda apuntalar por qué es la mejor película de la historia del cine. La respuesta es bien sencilla, porque sí coño.

Abolfazl Jalili por Abolfazl Jalili

(*traducción propia del francés*)

He visto muy pocas películas en mi vida. Lo que me ha marcado es el libro de Bresson "Notas sobre el cinematógrafo". Escucho, leo y observo mucho. Todavía tengo la impresión de ser un estudiante de cine. Dudo y me interrogo constantemente.

La realidad se ve, pero la verdad se siente. Tuve una intuición de eso durante un viaje en avión, debajo estaban las nubes. La realidad. Pero debajo de ellas estaba el mundo. Eso es la verdad. No la ves, pero está allí.

Cuando era escolar, estaba interesado sobre todo en la pintura. Pero un día, mi padre me compró una cámara de fotos. Me puse a hacer fotos y sentí la ausencia de movimiento en el encuadre como una falta. Fui miembro de un cine-club cuando tenía 17 años, donde seguí durante algunas semanas cursos de teoría y práctica cinematográfica en Super-8. Enseguida compré una cámara Super-8 para realizar cortometrajes. Justo antes de comenzar mi servicio militar, me presenté a las pruebas de acceso a la universidad de arte dramático. Fui admitido... pero lo dejé pasar. En 1984, aprobé las pruebas de acceso de la escuela superior de cine y televisión, pero abandoné enseguida, tuve la intuición de que eso no me permitiría avanzar, preferí seguir mi colaboración con la televisión.

Desde los 14 años tuve que trabajar para vivir, prosiguiendo a pesar de todo mis estudios. He aprendido mucho de esa etapa. Justo después de la revolución, el cine iraní no estaba muy activo, los directores no sabían realmente que temas tratar... Estimé que el mundo de la infancia, más puro, más cálido, era un buen tema de representación, dado que son los niños el futuro de la nación.

Hablo con ellos. Les explico el tema de la película. Como no tienen experiencia ni les molestan las críticas cinematográficas, ellos me escuchan con atención, como si jugaran juntos a un juego cualquiera. Me siento bien entre ellos. Los actores están siempre celosos de su imagen, a los niños les es indiferente.

Hablo con los niños para conocer sus preocupaciones. Me interesan sobre todo los adolescentes que, obligados a trabajar, conocen condiciones de vida muy difíciles. Evidentemente, después escribo el guión, donde integro también elementos salidos de mi imaginación.

Hasta el presente, en todas mis películas, ya sean documentales o ficciones, he realizado experiencias. Pienso que el cine tiene la necesidad de un renacimiento, de regenerarse. No sé de que modo se producirá esa renovación. En cada nueva película trato de reunir todas mis experiencias pasadas como director. Y me digo, que si la película no es suficientemente buena, cambiaré de oficio. Pienso que una película debe, en primer lugar, satisfacer a su propio director.

Cuando trabajas con no profesionales, sólo tienes que ir a un bazar y escoger aquel que crees que tiene un aura especial, una energía. Cuando trabajas con ellos creen en la historia, acaban siendo los propios caracteres, no actúan, viven.

Mi estilo es único, bastante personal, edito y corto siguiendo la armonía, los movimientos, las escalas, de la música persa. Es por eso que siempre estoy cantando mientras ruedo.

“Heremías” (2006) Lav Diaz

Una escuela de paciencia. El ojo del siglo XXI, en particular el ojo occidental, ya no está acostumbrado a mirar en carro, sólo sabe mirar en coche, o en AVE. Cualquier disminución de velocidad le parece anómala, lenta, algo que siempre es relativo, que le digan a un caracol que un buey es lento, o a un avestruz que un coyote es rápido. Todo depende del punto de vista de cada uno, el punto de vista occidental, es una retina de mal asiento.

"Heremías" no es una película de su tiempo, es una película anterior al nacimiento de las ciudades. Una película de pueblo, de banqueta a la puerta de casa, de mirador de ciudad. Tan aburrida, tan apasionante, como puede serlo contemplar una carretera a la hora de la siesta, o una calle de madrugada. Algo que no resulta nada fácil, a menos que tengas sangre de horchata, o menos pulsaciones que Miguel Indurain.

Acompasar la respiración al ritmo de la película es complicado, casi imposible. Un ritmo cercano al coma, a la duermevela, al mirar las musarañas de la infancia. Un ritmo en el que puede parecer que ni existes, que simplemente estás, como un mueble, o un mojón en la carretera. Una sensación, una disolución, que conviene experimentar de vez en cuando, en pequeñas dosis. La tensión que provoca el silencio, la inmovilidad, es insoportable. Algo que no pueden aguantar ni los budistas más entrenados. Algunos críticos con almorranas sí.

Ver una película de Lav Díaz entera, en una sola sesión, es un acto suicida, inmoral. Algo que no haría ni el propio Lav Díaz, ni nadie en su sano juicio. Cada minuto de sus películas, equivale a una hora de una película normal, lo que supone envejecer un año después de cada visionado. ¿Merece la pena semejante esfuerzo?. No lo sé, depende de la capacidad de aguante, de sufrimiento, de disfrute masoquista, de cada espectador. En mi caso a los 40 minutos, desconecté. 40 minutos alucinantes, que no pienso volver a repetir jamás. Cuestión de temperamento, de sangre, que no de inteligencia, ni de sensibilidad. Soy un pasivo impulsivo, de ritmo lento acelerado. El último de Filipinas, que cierre la puerta al salir.

“Paprika” (2006) Satoshi Kon

Siempre es tarde para casi todo, la muerte puede exigir su tributo en cualquier momento, cuando menos te lo esperas. Dejar las cosas para mañana, es una temeridad, un exceso de confianza. Lo que puedas hacer hoy, no lo dejes para mañana, carpe diem, y una mierda. Las cosas se hacen cuando se sienten, y punto. Si no se llegan a hacer, pues señal de que no había que hacerlas. La desesperación, las prisas, el miedo a la muerte, no son buenos consejeros, ni para la vida, ni para la creación. Prefiero el dormiré cuando tenga sueño, que el ya dormiré cuando está muerto. Hay que respetar los ciclos, los tiempos, aunque se adelanten, se precipiten, como en el caso de Kon. Si no vi “Paprika” antes, a pesar de tenerla hace tiempo, es porque tenía que verla hoy. Las cosas llegan cuando tienen que llegar, al menos quiero creerlo así. De lo contrario, sería mejor pegarse un tiro, al aire. Que bajarse en marcha es una temeridad, te puedes matar y todo.

La animación para adultos no tiene muy buena prensa, a pesar de los recientes reconocimientos en algunos Festivales, está permanentemente en entredicho. La palabra animación, se asocia invariablemente a la palabra infantil. La culpa la tiene Disney, y las cientas de series de dibus que vimos de pequeños. En este caso el prejuicio está cimentado en millones de imágenes. La irrupción de Miyazaki o Takahata, en el panorama internacional de los largos de animación, tampoco mejoró mucho esa percepción. A pesar de ser más complejas que las películas de la Disney, el aspecto aniñado de sus protagonistas impide que el común de los mortales las tome en serio, que reflexione sobre ellas, que las analice a posteriori. Otomo u Oshii, tampoco han corrido mejor suerte. Si a la palabra animación, le sumamos el término fantasía, o ciencia-ficción, el prejuicio se convierte en juicio, sentencia, la de no ver la película. El único que ha conseguido sortear ambos prejuicios, es Satoshi Kon, un director de cine, en mayúsculas, que no hace películas de animación, hace películas a secas. Viéndolas te olvidas de que son dibujos. Sus personajes animados tienen más consistencia, están más vivos, son más creíbles, que la mayoría de carne y hueso. Sus guiones, sus historias, son mucho más complejas, ricas, que cualquier película de acción real, tienen muchísimos más niveles de lectura, de percepción. Kon ha elevado la paranoia, la esquizofrenia, a la categoría de arte, de documento, de época, de este nuevo milenio, que vive sumergido de lleno en el efecto Mátrix, en el universo Lynch. Las películas de Kon son el neorrealismo del siglo XXI, un canto de amor al desdoblamiento.

Kon no se limita a mezclar realidad con ficción como hacen los nuevos trileros del cine mundial, va mucho más allá, fusiona la realidad, los sueños, la ficción, la meta-ficción, el presente, el pasado, el futuro, hasta hacerlos indistinguibles, intercambiables, indivisibles. Liberando al cuerpo de la mente, y a la mente del cuerpo. Y lo que es más prodigioso, sin convertir sus películas en un mejunje arbitrario, y confuso, como las últimas de Lynch, que no hay por donde cogerlas. Las de Kon sí. A pesar de toda su complejidad, de lo enrevesado de sus tramas, hay narración, placer por la narración, respeto al espectador. Una narración fragmentada, disociada, que en la mente va cogiendo cuerpo, sentido, sin que apenas te des cuenta, de manera autónoma, inconsciente, complicado de entender, más complicado todavía de hacer. De hecho sólo es capaz de hacerlo Kon. Hacer thrillers parapsicológicos, sin caer en lo pretencioso, en el ridículo, a mayores con sentido del humor, no está al alcance de cualquiera. Kon ha abierto una puerta, una ventana, que ni la misma muerte, va a poder cerrar.

“Freedom” (2000) Sharunas Bartas

Las cosas hay dos maneras de hacerlas, bien, o mal, con honestidad, o sin ella, con el corazón, o con el cerebro. Algunos impostores piensan que es fácil dar el cambiazo, en cine es algo imposible, inviable. No basta con hacer bonitos encuadres, con localizar las películas en parajes inhóspitos, y rellenarlas con unos peleles caminando como hacen Albertito Serra, Lisandro Alonso, o Guerín. El verdadero cine, ni se hace con la cabeza, ni improvisando. Tampoco es un término medio, de ahí que no se pueda aprender, ni enseñar. Ni tan siquiera en cine, la experiencia es un grado, sólo te puede servir para acortar los tiempos, no para saber hacer películas, buenas películas.

Viendo un mediocre documental sobre Bartas, realizado por un estúpido francesito con un descomunal afán de protagonismo, que cubre la pre-producción, el rodaje y el montaje de “Freedom”, te puedes dar cuenta hasta que punto para que una película parezca libre, ésta tiene que estar estudiada, trabajada. La improvisación es la excusa, el salvavidas, el flotador, de los mediocres. Dirigir es elegir, tomar decisiones, y hacerte responsable de ellas. El azar no existe en cine, que se lo digan a Rohmer y su digitalizado rayo verde. De las imágenes del documental, se podía inferir una acusada influencia del “Stalker” de Tarkovski, el posterior visionado lo desmiente. Tarkovski nunca tuvo la paciencia, la austeridad, de Bartas. Tarkovski era un barroco de la esencialidad. Más bien se encuentran ecos de Pasolini, unos ecos muy diluidos, algunos primeros planos, el resto no está a la altura del chapucero Pasolini, que trataba de conseguir misticismo con materiales de mercadillo, de derribo. No por decisión propia, sino por falta de pericia, de habilidad, de talento, por exceso de discurso, de política. Algo que no se le puede reprochar a Bartas, que hace cine social sin caer en el socialismo ni en el infantil marxismo, como hace Loach y sus múltiples imitadores.

Bartas hace cine social sin que lo parezca, sólo mostrando, como sucede en las mejores películas de los Hnos. Dardenne. La diferencia es que Bartas lo hace sin tan siquiera necesitar el comodín de la palabra. Todo es imagen y sonido, como en “Nostos” de Piavoli, otra película a la que remite “Freedom”. Casi se podrían definir como gemelas. Aquí no hay símbolos, mitología, ni intelectuales fueras de campo. Razón por la que “Nostos” no es, ni será nunca, mi favorita de Piavoli. Bartas no juega ni experimenta con el lenguaje, todo se reduce a imágenes, sonidos, desnudos, sin sesgo. Algo que cuando le sale bien, es un prodigio, como en “Praejuisios dienas” o “Freedom”, y que cuando se le va la mano, como en sus habituales secuencias de borracheras, resulta bastante cargante. “Freedom” no, “Freedom” está en su punto, al dente, ni está pasada de vueltas (es decir, no es un vulgar ejercicio esteticista de paisajismo sin sustancia, ni de caprichosos, innecesarios, forzados, alargamientos de la duración del plano, como el autodenominado cine de autor actual, o de recopilación de primeros planos frontales a lo Pasolini o a lo Amelio), ni se queda cruda, en simple retórica minimalista. Bartas no es un diletante, un intelectual, un inútil. Bartas es un narrador sencillo, honesto, transparente, en el sentido clásico del término, un detector de impostores. ¿Verdad Lisandro?

“Praejusios dienos” (1990) Sharunas Bartas

Hay países que han nacido para el cine, que tienen una mirada propia, específica, reconocible. Otros como España, como Europa, que beben de demasiadas fuentes, que arramplan con todo, ya sea propio, lo menos, o lo ajeno, lo más. Razón por la que Europa, nunca será algo más que un simple mercado económico. No hay un lenguaje común, un tempo común, una cultura. Lo contrario que sucede con el cine oriental, que venga del país que venga, tiene una impronta, un sello, una tradición, que permanece incluso en las nuevas olas. Lo mismo sucede con los países del Este, ya sea una película Checa, Polaca, Húngara, Turca o Rusa, todas tienen un espíritu, una atmósfera, similar. No hablo sólo de forma, la gravedad, la profundidad, recorre sus contenidos, sus fábulas.

Cuando ves una película de Bartas, la única forma de referenciarlo es acudiendo a otros directores del Este, ya sean anteriores, o posteriores. Unos remiten a otros, se complementan, iluminan, entre ellos, sin caer en el plagio como sucede en Occidente. Por muy formales que sean sus películas, que lo son, nunca da la sensación de ser un ejercicio de estilo vacío, artificioso, impostado. Siempre te queda la sensación de que hay algo más, de que hay algo que se te escapa, de que están un escalón por encima. Por el contrario, en el supuesto cine de autor europeo, te quedas con el regusto amargo de que detrás de lo que has visto no hay nada, que sólo hay envoltorio, pretenciosidad. El cine del Este te puede gustar o no gustar, te puede desesperar su lentitud, sus silencios, pero nadie podría afirmar que es una mierda. La honestidad traspasa la pantalla, no es una mirada viciada, intelectualizada, ni tan siquiera en las películas de Tarkovski. Más bien una mirada inocente, asombrada, con la que reinventan el mundo. Más o menos como Cima y Piavoli, dos italianos con mirada eslava.

“Praejusios dienos” remite a “Manos” de Aristakisyan, a los trabajos de Loznitsa o Pakalnina, no hablo de influencias, porque en los tres casos sus trabajos son posteriores. Hablo de rima, de comunión, son obras medievales que podrían estar firmadas por cualquier monje ortodoxo, sólo cambia la cara del director. Todas ellas en conjunto constituyen un fresco, un mural, una catedral, construida a base de sensaciones, de impresiones, de imágenes evanescentes, que calan hondo, que se clavan en la retina, y en el oído. Imposible olvidar a la madre y a su hijo alejándose en la nieve. Imposible dejar de repetir en la cabeza el concierto de campanas. Bartas, sin que apenas nos demos cuenta, con la fluidez de los sueños, con la excusa de seguir a un titiritero, nos introduce en la vida cotidiana de una pequeña ciudad, y no como turistas, como espectadores, sino como aldeanos.

“Bal” (2010) Semih Kaplanoglu

¡PLAGIO DESCARADO DE EL ESPÍRITU DE LA COLMENA Y DE ¿DÓNDE ESTÁ LA CASA DE MI AMIGO?!

Claro hombre, Erice inventó la apicultura, y hablar en susurros, como todo el mundo sabe. Además que la maravillosa “El espíritu de la colmena”, está sospechosamente inspirada, al límite del plagio, en la no menos maravillosa, y prácticamente desconocida, “Cuando el viento silba" de Bryan Forbes. Qué decir de Kiarostami, el inventor de la infancia, y del plano secuencia, antes de él no existían. Por no hablar de que sin “El ladrón de bicicletas” de De Sica, a lo que habría que sumar Tarkovski a Erice y Truffaut a Kiarostami, ambos no existirían, ni todo el cine moderno, ni posmoderno. ¿Eso les convierte en unos impostores? ¿en unos plagiarios?. No, el cine es tradición, el arte es tradición, de lo que se trata es de hacer algo diferente, de no repetir, de adelantar unos metros, o unos centímetros, según la capacidad de cada uno. Lo que hicieron Erice y Kiarostami, lo que hace Kaplanoglu, a estas alturas el mejor director turco de todos los tiempos. Y no lo tenía fácil, Demirkibuz y Bilge Ceylan. La maestría que tiene Kaplanoglu en el uso del tempo cinematográfico, su austeridad, profundidad, narrativa, visual, sonora, sólo es parangonable con Bresson, el único que podría hacerle sombra. Kaplanoglu como Oliveira, extrae misterio de la nada, es capaz de inquietar con un simple desenfoque, de sacar belleza, necesaria, de la más estricta cotidianeidad. Algo sólo al alcance de los genios, capaces de transfigurar cualquier material de derribo, por pobre que este sea, como hizo De Sica, en luz.

“Miel” (2010) Semih Kaplanoglu

La mejor película con diferencia del 2010, en mi lista de 10 favoritas sobre la infancia, y mi director favorito en la actualidad. Tampoco os perdáis las otras dos películas de la Trilogía de Yusuf: "Leche", "Huevo" (mi película romántica favorita, Rossellini sublimado. Miradas, miradas, y más miradas), igual de geniales, que milagrosamente también se estrenan el 4 de febrero gracias a GOLEM. El acontecimiento cinematográfico de la década. No perdáis la ocasión única de verlas en pantalla grande. Es como si de repente tuvierais la oportunidad, el privilegio, de acudir al estreno de las películas de Piavoli, Tarkovski o Kiarostami.

“Melegin Desusu” (2005) Semih Kaplanoglu

La OBRA MAESTRA del cine turco. Imposible que exista una mejor, ni que vaya a existir. Imaginad una "Rosetta" silenciosa, una "Mouchette" en tinieblas, una "Marathon" con el trípode plantado. Añadir unas gotitas de Bartas, de Tsai, o de Tarkovski, según disponibilidad. Dejarla reposar una semana, servir bien fría. Como resultado obtendréis la película más fascinante, rigurosa, desoladora, del nuevo milenio. Se recomienda acto seguido ver "Delbarán", o una película de Piavoli, para seguir viviendo, quien tenga ganas de hacerlo, de intentarlo.

Semih Kaplanoglu por Semih Kaplanoglu

(*traducción propia del francés*)

-"En el pueblo donde pasé mi infancia, la televisión no existía y durante el verano, un gran número de familias pasaba las tardes en el cine. Las películas no se pasaban en las salas normales sino al aire libre. Mis padres me llevaban con la mayor frecuencia posible porque era el único lugar donde conseguía dormirme. Reinaba un ambiente especial y un poco extraño, mirábamos la película a la vez que escuchábamos los ruidos del exterior. Me acuerdo de una proyección al lado de una vía de tren, los trenes de vapor pasaban, y proyectaban detrás de la pantalla su vapor y trozos de madera".

-"La esencia primigenia del cine es el tiempo, el sentido del tiempo forma parte intrínseca de la cultura turca. En la mayoría de los países industriales pasa rápido, fraccionado en segmentos cortos: para mí eso hace que el hombre viva alejado de la naturaleza. En Turquía, tenemos tiempo para realizar las cosas; es un tiempo, como diría, más cósmico. En nuestro arte, en nuestra literatura moderna, uno de los temas principales es la contradicción que vive el hombre internamente, entre el tiempo ligado a la rutina urbana y el propio de la naturaleza. Es una contradicción entre lo moderno y lo conservador".

-"Para mí, el sentido profundo del cine es trasmitir emociones, una reflexión, a través de las imágenes y no de las palabras. Es como en la vida real donde las cosas importantes no son dichas, están entre lineas, insinuadas. Para mí lo más difícil, y lo más interesante, es traducir esas palabras no dichas en imágenes".

-"Me encuentro cerca de Robert Bresson, Ozu, Bergman, Antonioni, Tarkovski. Trato de seguir el camino que ellos me han trazado y que me ha abierto el espíritu y el corazón al cine. Por supuesto cada una de mis películas es personal, a través de los temas que trato, pero permanezco fiel a ciertos principios, a cierta ética. Sobre todo en los aspectos metafísicos del cine, un trabajo característico con el sonido, la ausencia de música, el empleo de actores no profesionales, el gusto por los planos secuencia, y ser mi propio productor. Ojo, no venero solo a directores muertos, por ejemplo me siento completamente identificado con el cine de los Hnos. Dardenne".

Apichatpong Weerasethakul

Por lo visto ahora que ha ganado la Palma de Oro en el Festival de Cannes, sus películas han adquirido un crédito retrospectivo. Todos aquellos que decían que sus películas eran una mierda, me incluyo, de repente, milagrosamente, empiezan a ver cosas interesantes en ellas, no es mi caso. Los que ya las veían, o las decían ver, que seguidistas posmodernillos los ha habido siempre, corren como histéricos a tratar de apuntarse el tanto. "Ya te lo decía yo y nadie me hacia caso. Ya decía mi madre de pequeño que era un lumbreras, un visionario". Un tanto que si habría que dar a alguien, además de al propio Apichatpong, sería a algún Festival de segunda, o a la crítica francesa e italiana. A los traductores españoles, desde luego que no, la copia de la copia, no genera derechos de autor.

La política de autores nos lleva a estupideces como ésta, a que tengas que ensalzar, o al menos mirarlas con ojos condescendientes, benevolentes, todas las películas de un director, aunque la mayoría sean una mierda. A que si te gusta una película de un director, del que hasta ese momento no te había interesado ninguna, te llamen incoherente, que apuestas a caballo ganador, o que te subes al carro. Como ya he dicho al principio, se ve que los galardones convalidan todas las películas anteriores. Pues no, si una película es buena, subjetivamente hablando, lo es por sí misma, si es mala, exactamente igual. El crédito se renueva, se derrumba, con cada nueva película, no hay salvaconductos, autorías, que valgan, al menos para el espectador. El crédito de un director para algunos productores, para algunos festivales, o para algunos críticos, puede durar toda la vida, lo que se llama cría fama, y échate a dormir. Aquí en España este fenómeno de directores funcionarios, se da mucho, y en el sector de la crítica es norma, dogma. Las películas de Apichatpong no me gustaban, y siguen sin gustarme. Si la de Cannes, llega a gustarme, aunque teniendo en cuenta que "La carta" supuestamente es una especie de anticipo me temo que me va a gustar por los cojones, pues perfecto, eso que gano. Pero eso no cambiaría mi apreciación, mi minusvaloración, de las anteriores. Que no me gusta, eso que pierdo en tiempo vital. Entonces me reafirmaré en que la filmografía de Apichatpong es un coñazo integral, en que me quedo con el original, Tsai Ming Liang.

Ni tanto ni tan calvo ("Uncle Boonmee recuerda sus vidas pasadas" (2010) Apichatpong Weerasethakul)

La última de Apichatpong no es desde luego la mejor película de la historia del cine, quien afirme semejante chorrada está insultando la inteligencia del espectador, y a la historia del cine. Sigo pensando que lo es "Delbaran" de Jalili, resiste cualquier comparación, análisis, y que cualquiera de Tsai Ming-Liang, le da sopas con hondas, incluso las que menos me gustan, que las hay. Ni tan siquiera la podría incluir en mi lista de 100 favoritas, ya veremos si en la de 1.000, de momento no. No he conseguido disfrutarla, sólo a tramos, y eso que la he visto predispuesto a que me gustase para tapar bocazas. Lo que tampoco se puede decir es que sea una basura, no lo es, sólo con la primera secuencia semejante juicio queda invalidado. Es una buena película, no una gran película. No marca ni un antes ni un después, nada tiene de original, ni de vanguardista. Los únicos responsables de que se haya dado el batacazo en taquilla, son los críticos, y no por falta de seguimiento, de apoyo, sino por exceso, por saturación. Para variar la crítica española, y los tunos virtuales, han querido ser más papistas que el Papa. Han vuelto a tratar a los espectadores, como si fueran niños idiotas que necesitaran que les cogiesen de la manita para llevarles al cine, de forma condescendiente, suficiente, prepotente. Y el espectador les ha enseñado el culo, eso, y que la película ya circula en la red en HD con subtítulos (Cinema of the World), y puedes ir al cine, o no, sobre seguro, sin que nadie trate de mediatizarte, de engañarte. La crítica ha perdido completamente la credibilidad, algo que jamás se recupera, y se lo ha ganado a pulso. La gente tiene buena memoria, y recuerda que en los últimos años, han tratado de darle el timo de la estampita demasiadas veces. Han intentado venderle cientos de obras maestras, de las que ni ellos mismos recuerdan, o no quieren acordarse, de los títulos, que no eran tales, que han dejado al espectador con cara de gilipollas. El resultado es que ya nadie les tiene en cuenta a la hora de acudir a las salas, han perdido completamente su capacidad de influencia. Ya ni El País puede levantar una película artificialmente, que se lo digan al fuertecito. Nadie les cree, les respeta, sus juicios sumarios, sectarios, dogmáticos, interesados, están ya siempre bajo sospecha, en entredicho. No es normal que cada semana, cada mes, cada dos meses, cada trimestre, cada semestre, o cada año, nos traten de vender la moto de la existencia de nuevos genios, de obras maestras por doquier, casi en serie. Utilizan el mismo vocabulario, las mismas frases hechas, huecas, infladas, los mismos chascarrillos, para hablar de cualquier película. Casi es imposible descifrar si la película les ha gustado o no, todo son discursos metalinguísticos, metafísicos, sociológicos, antropológicos, prehistóricos, de todo menos cinematográficos. Llenos de generalizaciones, digresiones, evasivas, exageraciones, que acaban reduciendo todo el cine actual, a un magma indistinguible, indefinible, informe, en el que todo cabe, en el que todo es igual de valioso. No hay ni la más mínima discriminación, elección, decisión, toma de postura. Lo único importante parece ser no ofender a ningún nuevo director, procurar que todo el mundo esté contento, que tenga una buena crítica que poder enmarcar en su cuarto de baño. Los críticos españoles, han renegado, voluntariamente, de la crítica, de su labor de pepitos grillos, de tocapelotas. De la capacidad de cuestionar, honestamente, sin circunloquios, sin hipocresías, sin amiguismos, sin protegidos, lo que ven. La cuestión es no salirse del rumbo marcado por otros, generalmente extranjeros. Seguir a pies juntillas, como borregos, la línea editorial, no vaya a peligrar el puesto. Parece como si la crítica actual, sirviese únicamente como un vehículo para hacer contactos en la industria del cine. Las entrevistas asépticas, o directamente partidistas, se han multiplicado, no hay ni una sola pregunta incómoda, crítica, sólo autobombo. Un monólogo complaciente, sin la menor

autocrítica, de los directores, y un conjunto de críticos, que los escuchan arrebolados, como virginales adolescentes, riéndoles las gracias, o babeando directamente. Y luego, en base a las interesadas, egocéntricas, palabras del director, elaboran sus críticas, sus laudos, como si una crítica tuviera que ser algo correcto, moderado, un simple vehículo por el que el director tenga que colar su discurso, sus explicaciones, y vivencias. Un discurso que no ha sabido plasmar, volcar, en su película, y que nada aportan a su visionado, todo lo contrario, lo mediatizan, enturbian, limitan, para mal. Cuando una película necesita ser explicada, guiada, con antelación, o posteriormente, cuando no es capaz de hablar por sí misma, directamente es mala, fallida.

Cuando una película la presentan de antemano como diferente, especial, complicada, o que exige de un mayor esfuerzo por parte del espectador, mal asunto. Primero porque es mirar por encima del hombro al espectador, decirle yo la he comprendido, porque soy muy listo, parte de una elite, pero tú puede que no llegues. Así que el problema es tuyo, no de la película, ni del director, por ser un cortito, y ni si te ocurra decir que no te ha gustado porque quedarás como un subnormal. Una película que por lo visto, hablo directamente de la de Apichatpong, hay que ver con otros ojos, perdonándole la vida, siendo más paciente, tolerante, que con el resto de películas. Esfuerzo de comprensión, de atención, que sólo exigen para sus directores fetiche, al resto hay que juzgarles al primer vistazo, de forma atropellada. La película de Apichatpong hay que contemplarla con los mismos ojos con los que visionarías “Aterriza como puedas”, o “Casablanca”. La película de Apichatpong no es una película para pensar, intelectual, si es que tal categoría existe, en el peor sentido de la palabra, en el de rebuscada, afectada, pretenciosa, pedante, todo en ella es transparente, evidente, visible, hasta los fantasmas. Es una película sentimental, sensorial, superficial, disfrutable a ratos, insufrible en muchos otros. Y no, no hace falta conocer nada de budismo, ni de la cultura tailandesa. Si no se consigue entrar en la película, no es por motivos culturales, es porque el director hace todo lo posible para que así sea. Con escenas inanes llenas de tiempos muertos y diálogos insustanciales, por mucho que se susurren, y dilatando hasta la extenuación planos que no aportan absolutamente nada ni narrativamente, ni no narrativamente, ni visualmente, la palabra elipsis se ve que la desconoce. Porque esa es otra, nos tratan de vender la película como experimental, innovadora, cuando su narrativa es completamente convencional, incluso diría clásica, y no sólo en el guión. La estructura de muñecas rusas, de vasos comunicantes, es más vieja que la pana, y no exclusivamente oriental, ¿le suena a alguien la Biblia?. También en la planificación, que constantemente alterna el plano general o de situación, con el plano de aproximación, como si de una película hollywoodiense de toda la vida se tratase. Por no hablar de que hay hasta flash-backs, contraplanos, y planos subjetivos, el colmo de la vulgaridad, de lo estándar. Si los críticos hubieran sido honestos, sinceros, habrían hablado de ella en términos menos elogiosos, elegíacos, falsos, destacando sus virtudes, la atmósfera, algunos planos, fotografías, bonitas, plásticamente hablando, no cinematográficamente hablando, su ritmo pausado, sereno. Explicitando también sus defectos, su falta de consistencia, la ridiculez de muchas de sus secuencias.

Ya aburre la falta de responsabilidad, de valentía, de los críticos, que se limitan a elaborar, o reelaborar, sus críticas, forzando al límite lo poco que les ha gustado, obviando, pasando de puntillas, por lo que no les ha gustado, para no incomodar, ofender, a nadie. Como si su función fuera la de tratar de salvar las películas, algo que no pueden hacer ni los propios directores, o hacer de representantes, de relaciones públicas, agentes de ventas, mamporreros, mercenarios, de los directores y productores. Eso es engañar al lector, tratar de manipularlo, a conciencia, ocultándole información para que siga el carril que conduce a la sala de cine. Algo que no es su función, ya que no deberían ser parte implicada, su función es criticar, desde fuera, con distancia.

Si esto sucediese alguna vez, a lo mejor el espectador hubiera ido al cine simplemente por curiosidad, para formar su propia opinión, sin generarle ninguna desmedida, grandilocuente, expectativa, que jamás va a poder ser satisfecha. Y no para posicionarse a favor o en contra, que parece ser lo único importante, defenderla o denostarla a capa y espada, al margen de la verdadera opinión. Una competición a ver quien escribe el más ridículo panegírico, el más fantástico, por irreal, como si estuviera en juego el status de cinéfilo comprometido. Si no me gusta, van a creer que estoy del lado de Boyero y Marchante, y en contra de todo el cine de autor actual. Al que le guste la película, eso que gana, pero que no se equivoque, eso no la convierte en buena, en objetivamente buena, con Premio o sin él. Tim Burton será muchas cosas, pero desde luego dista mucho de ser alguien infalible, como cualquiera. Ya cansa el tratar de entronizar los subjetivos gustos personales, en la historia del cine, no hay ni una sola película incuestionable, que tenga la categoría de obra maestra generalmente aceptada, ninguna. Así que dejemos de una puta vez de tratar de vender nuestras apetencias, caprichos, como opiniones privilegiadas, objetivas. Limitémonos a expresar nuestras opiniones, nuestros juicios, con la única finalidad de compartir con los demás aquello que nos ha tocado, para bien, o para mal. Es casi más útil una crítica destructiva, que una constructiva, para uno mismo, para el espectador, y para el propio director. Sin mirarles desde la cumbre, ni conduciendo su mirada. Diciendo como tienen que ver, o dejar de ver, una película. Que cada cual vea, disfrute, las películas, como le venga en gana. Con palomitas, o sin ellas. Con la cabeza, o con los huevos. Sufriendo, o riendo. Porque ni eso es objetivo. Una película es una comedia, o un drama, según los ojos del espectador, y al margen de lo que el director crea haber realizado. Que inútiles que se creen genios siempre han existido, y seguirán existiendo, y en el mundillo del cine abundan. El director es el menos indicado para ver, juzgar con distancia, su propia película, que como buen padre, siempre mirará con ojos benevolentes, nadie escupe en su propio espejo. En mi opinión, la película es una comedia costumbrista, después de la aparición de Chewaka no queda otro remedio, lo mismo me sucede con “El planeta de los simios” o con “La bella mentirosa” de Rivette, película simiesca donde las haya. La versión en imagen real, digital, de “La princesa Mononoke” de Miyazaki, bastante mejor que ésta por cierto, mucho más profunda, compleja. Quien quiera ver una buena película sobre fantasmas, cinestésica, que vea “Blow-Up” de Antonioni. Si alguien quiere emprender una campaña a favor de la erradicación definitiva de las chicharras de la faz de la tierra, que cuente con mi firma.

“Makoto” (2005) Ryôichi Kimizuka

Si el pizpireto infante del sexto sentido en ocasiones veía muertos, el protagonista de ésta película los ve a todas horas, y se lo toma con toda la pachorra del mundo. Por lo visto en Japón es algo natural, tienen más miedo a los vivos, con motivo.

En descargo del protagonista se puede argumentar que el hecho de convivir con el fantasma de su pareja quieras que no le puede haber curado de espanto. Esas cosas o te matan del susto o hacen callo, y nuestro protagonista tiene durezas hasta en el tete.

Al contrario que en la mayoría de las películas, aquí los muertos no vienen a desquitarse, solo vienen a despedirse. El problema de la película es que a diferencia de "Yomigaeri" (Resurrección) de Shiota que trata exactamente de lo mismo pero con bastante más ironía, aunque igual de mala, aquí el director busca de forma tan descarada emocionar que lejos de conseguir una película sensible se queda en sensiblera, además de plana, que es lo peor que se puede decir de una película. Muy parecido a lo que sucede con "Be with you", la versión japonesa de "Ghost", que se la ve las intenciones desde el tren. Al menos "Be with you" tiene su encanto, como "Love letter" de Iwai, no es el caso de "Makoto", que es totalmente prescindible. Deberían prohibir la utilización del piano y los violines en las bandas sonoras, la fórmula Hisaishi-Sakamoto empieza a estar más que agotada.

“Strawberry shortcakes” (2006) Hitoshi Yazaki

A los que no hayan visto “Tokio sora” de Hiroshi Ishikawa, les puede parecer incluso una buena película, a quienes la hayan visto les parecerá una mala imitación, mucho más vulgar, pretenciosa, machista.

Puestos a ser positivos se podría decir que es la versión oscura de “Tokyo sora”, no cuela, “Tokio sora” ya era oscura, de una tristeza más profunda, que cala más hondo, porque se te va metiendo poco a poco sin que te des cuenta.

Buena señal para Ishikawa, le empiezan a aparecer imitadores. Primer paso obligatorio para ser considerado autor. El segundo el autoplagio, tiempo al tiempo, de momento el cartel de su nuevo corto es clavado al de “Su-ki-da”, buen augurio.

“Suicide club” (2001) Shion Sono

No confundir con la gran “Suicide bus”, al margen del efectista, efectivo, comienzo, de los deslumbrantes suicidios colectivos, de los numeritos musicales eurojunior, una soberana estupidez. Un divertimento sin puta la gracia, como todas las mamarrachadas de Tarantino y Rodríguez.

Una lástima, al menos Sono tiene un estilo cinematográfico, un universo propio, un universo lleno de mierda pero universo a fin de cuentas. Demos las gracias de que al menos estos patéticos psicópatas de momento sólo se desfogan creando, es un decir, desde el gilipollas de Sade nada nuevo bajo el sol, ni encima de él.

“Tokio biyori” (1997) Naoto Takenaka

Si una película comienza con un movimiento de cámara de 360º empiezo a desconfiar. Si continúa con un plano “artístico” en blanco y negro, la desconfianza se multiplica por dos. Si el director no me ofrece alguna cosa más en los siguientes diez minutos la película pasará con total seguridad a mi lista de películas que nunca voy a ver enteras. Es el caso de ésta película, que rezuma pretenciosidad, impostura, en cada plano. Que diez minutos más largos.

“A través de los olivos” (1994) Abbas Kiarostami

Que el cine iraní haya cuajado sobre todo en España y en Italia no es ningún misterio, la única diferencia entre los españoles y los iraníes es que las mujeres no llevan velo, porque no se dejan, si por los españoles fuera llevaban hasta cinturón de castidad.
Y de ser de alguna región concreta serían aragoneses, porque no existe algo más terco, más cabezón, que un iraní, y lo dice alguien que se apellida, y no por casualidad, Pollino.

Solo en un país como España, el personaje de Hossein puede despertar simpatía y comprensión. En cualquier otro país a Hossein se le llamaría acosador, aspirante a maltratador. Hossein en la vida real no hubiera admitido un no por respuesta, se habría cargado a la abuela, a su pretendida, y al apuntador si se hubiera puesto en medio.

En apariencia puede parecer una película de amor, nada más lejos de la realidad.
En las palabras de Hossein, o del alter ego de Kiarostami, no hay amor por ninguna parte, sólo posesión, conveniencia. El matrimonio para ellos no es más que una transacción material, la forma más habitual de estar en la vida con una mujer, de no estar solo. El amor como forma de ser en la vida, en la muerte, ni lo contemplan, por mucho que a Hossein se le llene la boca de palabras de igualdad, palabras que una vez casado se hubiera llevado el viento.

Se comprende que Tahereh huya como de la peste de semejante panorama, y se centre en sus estudios, para tener una independencia económica, intelectual, sobre todo intelectual, que es lo único que realmente nos hace libres. Al amor no se llega por insistencia, ni por paciencia, se llega por revelación. A veces es mejor rodear los olivos que atravesarlos, aunque se llegue más tarde.

“Tranvía atravesando la ciudad” (1973) Lyudmila Stanukinas

La cotidianeidad, la vida sencilla, vulgar, convertida en una trepidante road-movie llena de emociones, de cine, de observación en estado puro. Todo el universo, como si de una cápsula espacial para extraterrestres se tratase, contenido en un tranvía. El cine baja de los escenarios, de los púlpitos, para devolvérselo al espectador, al ciudadano. La transparencia narrativa, la fragmentación, el montaje, haciéndose fuertes, livianos. La vida es más grande que la vida.

¿Dónde está la casa de Abbas Kiarostami?

¿Se habrá perdido atravesando los olivos?

Lo bueno, entre muchas otras cosas, de "Ten minutes older" de Herz Frank (podéis verlo en youtube), era eso, su duración, 10 minutos. Alargar la duración por encima de eso es jugar con el espectador a ver quién pestañea el último gana, con pinzas en los ojos.

¿Se hubiera presentado en Venecia firmada por Juan Nadie?

Crítica a Kiarostami: Arriesgado, valiente, ejercicio de deconstrucción cinematográfica, sobre el límite de la representación, de la mirada. Metacine hipnótico, metafísico.

Crítica a Juan Nadie: Ejercicio, vacío, de pretenciosidad cinematográfico, sobre el límite de la autocomplaciencia, del ombliguismo. Un tour de force a la paciencia, a las tragaderas del espectador.

"Despedidas" (2008) Yojiro Takita

Al margen de los increíbles rituales mortuorios, que por suerte ocupan la mayor parte de la película, que tienen más valor antropológico que cinematográfico, una película mediocre, muy mediocre. Con una ridícula realización, montaje, y actuaciones, que son dignas de una serie de televisión, y no de las mejores precisamente. Hay un nulo trabajo con el tiempo, con el espacio, sólo funcionalidad. La película la podía haber firmado cualquier alumno recién salido de una escuela de cine. No hay dirección, ni el menor atisbo de cine, algo muy habitual en el cine actual, que peca de un estúpido, e injustificado, exceso de planos. Pero que viendo una película japonesa es imperdonable. Japonesa porque está rodada en Japón, de japonesa no tiene nada. Que haya ganado el Óscar a la mejor película extranjera, es lo de menos, es un premio que tiene el prestigio más devaluado que el de los premios Goya, y ya es decir.

Repasando el palmarés de los años anteriores, sólo salvaría: "El ladrón de bicicletas", "Rashomon", "Juegos prohibidos", "Trenes rigurosamente vigilados", "La strada", "Dersu Uzala", "Fanny y Alexander" y "Kolya". No es mucho salvar teniendo en cuenta que es un premio que se otorga desde los años 40. Semejante criba también la podría hacer en el Palmarés del Festival de Cannes, y no quedarían muchas más. Así que el desprestigio de los Premios es generalizado. Quien se quiera hacer una idea aproximada de la historia del cine estudiando los palmarés, se va a llevar una idea muy falsa, muy limitada, de lo que es el cine.

“Perfect education 5” (2003) Masahiro Kobayashi

Cuando no esperas nada de una película, la sorpresa es mucho mayor. Supuestamente esta película era una más de una serie de películas pseudo-eróticas, que en Japón se llaman pinkus (rosas), con la denominación común de “Perfect education”. Pero no, precisamente lo único que sobra de la película, lo único que queda impostado es la parte sexual, aunque no sea vulgar. De sexualidad a la japonesa claro está, que en occidente resulta muy graciosa, y poco alentadora.

El resto es la versión delicada, elegante, de “Átame”, con un director de cine detrás. Con un director que ha bebido de autores como Jarmusch, Wenders, Kaurismaki o Antonioni, que ha mamado forma, líneas, desde la cuna.

Altamente recomendable, no es una obra maestra, porque a Kobayashi no le ha dado la gana.

“Dersu Uzala” (1975) Akira Kurosawa

Una película sobre la diferencia entre ver y mirar, lo que diferencia esta película del resto de su filmografía, en ésta da tiempo a ver, en el resto solo a mirar.

Una película sobre la diferencia entre ser y estar, sobre su no diferencia. Si no eres no estás, si no estás no eres. Aunque se puede estar sin ser, como los soldados rusos. Dersu Uzala no, Dersu Uzala es, y está.

Una película sobre la diferencia entre la naturaleza considerada como algo externo, como un decorado, y la naturaleza como un ser viviente, como gente, fuerte.

Resumiendo, una película sobre la realidad en su sentido más amplio, más cósmico, y las apariencias. Sobre la diferencia entre sobrevivir, y vivir. Sobre la amistad, desinteresada.

Olga Preobrazhenskaya

Pionera del cine realizado por mujeres en Rusia (Moscú, 1981), estudió actuación en la Escuela Teatral de Moscú, y además de dirigir ejerció de actriz, bailarina, guionista y profesora en la prestigiosa Escuela de Cinematografía de Moscú, la mítica VGIK, de la cual fue una de las fundadoras. Su película más conocida y reconocida es “Las mujeres de Ryazán” (1927), mi favorita.

“Tears on the lions Mane” (1962) Masahiro Shinoda

“La ley del silencio” Suzuki style

“Jayuk” (1998) Temirbek Birnazarov

Lo bueno de los países subdesarrollados, es que viven en una especie de limbo cinematográfico. Ves cualquier película actual realizada en Kirguistán, o en Mongolia, y puede pasar perfectamente por un clásico de los años 50. Si no fuera por la antena de radio que aparece al principio del corto, nada haría indicar que pertenece a la década de los 90. Y si fuera en color, podría pasar perfectamente por un trabajo de Dvortsevoy, con la diferencia de que Birnazarov da mayor importancia al montaje, sin llegar a los extremos de Pelechian. Cuanto más asiática es una película más importancia tiene el tiempo, la duración del plano, algo que en el caso de las antiguas repúblicas soviéticas se ve compensado, atemperado, por el depurado, taquicárdico, montaje ruso. En cuanto a la película, el retrato de una familia de buscadores de oro.

“Melodii Beloy Nochi” (1978) Sergei Solovyov

Lo sé, la belleza no es un valor en sí misma, ni tan siquiera en cine, pero que coños, la primera palabra, la segunda, y la tercera, que te viene a la mente para definir esta película es bella, muy bella, delicada, elegante. Características que le van como un guante a una película romántica, no americana, es decir, que aquí lo importante, lo esencial, es la imagen, el sonido, el lenguaje, no sólo el contenido. En la línea de Antonioni, de Yoshida, de Lelouch, de Sautet, de Duras, de Kawabata. Rusia es el país que con más acierto ha sabido asimilar, integrar, lo mejor de la cultura occidental, y de la oriental, la pasión con la reflexión, la visceralidad con la tranquilidad, lo que viene siendo la mesura, el equilibrio. Justo lo que es “Melodías de una noche blanca”, una película equilibrada, que fusiona Rusia con Japón, Leningrado con Tokio, tradición con modernidad, en una maravillosa historia de amor Inter-trans-cultural, de zen eslavo.

“Look at the face” (1968) Pavel Kogan

La cámara como testigo, espejo, de la mirada. La obra como espectador, el espectador como autor. El observador observado. A pesar de su sencillez, el guión es de Sergei Solovyov, uno de los mejores directores rusos de la perestroika. Junto con “Ten minutes older” de Herz Frank, un díptico imprescindible. La diferencia es que en la de Kogan empieza con el contraplano, el cuadro, y en la de Frank, solo tenemos el contraplano sonoro. O misterio sin suspense, misterio al cuadrado.

Mirar como un acto sagrado, el espectador como protagonista absoluto. La mirada como espejo que refleja nuestro interior rebotado en el exterior. El placer de mirar, un cuadro, con las infinitas variaciones que proporciona la sensibilidad, o falta de ella, de cada observador. O mirar nunca es algo cerrado, objetivo, compartido. La cámara oculta utilizada por fin como vehículo de trascendencia, de miradas verdaderas, sin filtros retóricos, narcisistas.

“Diez minutos mayor” (1978) Herz Frank

El milagro de ver sin ver, del fuera de campo visual. Sentir la emoción cinematográfica de manera proyectiva, vicaria. El nacimiento del cine, del espectador, reflejado en las pupilas vírgenes de raciocinio de unos niños, incapaces de discernir entre realidad y ficción, entre una imagen y su espejo. Inocencia emocional, visual, que nos devuelve al territorio de la infancia, la nuestra y la del cine, donde sólo bastaba una mirada, una cámara, para construir el mundo.

“Augsta dziesma” (1989) Herz Frank

El milagro, condena, del nacimiento, montado de manera milagrosa. También imprescindible su remake sincopado, “Life”, de Pelechian.

“Here were seven Simeons” (1989) Herz Frank

Anticipar el final, a la manera bressoniana, puede convertir un documental en una película de terror, lo único que no cambia es que con el final o sin él anticipado Simeons es una gran película. Sin el trágico final anticipado el documental lo verías relajado, disfrutándolo, sin mayores contratiempos, el retrato de un grupo de jazz amateur, los Ovechkings, formado por los siete miembros de una misma familia, una especie de Fanfare Ciorcalia ruso, enamorados de Louis Armstrong, y que podría pasar por un grupo nativo del Mississippi o de New Orleáns. Con el trágico final anticipado ves el documental con el corazón en un puño, con un nudo en el estomago, presintiendo la tragedia en las bucólicas imágenes, redoblando el efecto. Anticipar la información no disminuye la tensión, el suspense, lo que multiplica es la atención, la concentración, todo se convierte en significativo. El final ya es lo de menos, lo que importa es el camino, la película entera, ya no es solo un medio para un fin, es un fin en sí misma.

El contenido se puede sintetizar en tres máximas, cuanto más alto se sube más dura será la caída, un canario fuera de su jaula no es feliz, y un adulto sin infancia, sin libertad, es un asesino en serie en potencia. O dicho de otro modo, las dictaduras, las religiones, son un semillero de psicópatas, de terroristas. El resultado, un genial documental que se ve con el interés, emoción, fascinación, de una película de ficción, con el plus de que no es un falso documental, de que todo es real, verdad, hasta el estremecimiento. Si no es la mejor película soviética, rusa, de todos los tiempos, le falta el canto de un rublo.

“Diagnosis” (1975) Herz Frank

La muerte, su sedimento, su excrecencia, el cuerpo humano, a palo seco, sin coartadas esteticistas, moralistas, religiosas. Abstenerse espíritus insensibles, los muertos no muerden, los vivos sí.

“Belovy” (1992) Víctor Kossakovsky

Que la cinematografía rusa, y las ex-repúblicas soviéticas, incluso los países ocupados, y asimilados, son los únicos que le han otorgado una dignidad cinematográfica a los campesinos, a la gente de campo, es algo que no se le escapa a nadie. Para el resto de cinematografías, el pueblerino es poco menos que un zoquete, alguien pintoresco de reírse, de quien sentirse superior. Occidente hace tiempo que ha perdido su conexión, su comunión con la tierra, y así le va. A quien no le emocione, fascine, un travelling circular sobre el tronco de un árbol, o un tractor y un perro, a toda leche, con la canción “Caballo viejo” de fondo, que se lo haga mirar.

“Angel on the right” (2002) Djamshed Usmonov

Kiarostami + Mackmalbaf + Kapanoglu + Bresson + Boetticher + Scorsese.

“Hanaoka Seishu No Tsuma” (1967) Yasuzo Masumura

“Mi objetivo es crear una descripción exagerada mostrando exclusivamente las ideas y pasiones de los seres humanos” **Yasuzo Masumura**

MIKHAÏL KOBAKHIDZE, el georgiano mudo

Muchos definen a Mikhaïl Kobakhidzé como el Tati georgiano, para los que les guste Tati puede ser un halago, un aliciente, para los que les deje indiferente, como es mi caso, pues más bien una rémora. Como por suerte llegué virgen de sambenitos a su cortos el enamoramiento, flechazo, fue puro, sin prejuicios. Por lo visto Tati inventó el cine mudo cómico, sonoro, y el resto se limitan a imitarlo, otro ejemplo más del ridículo chauvinismo francés, de compararlo con alguien sería con Keaton o Nemec, dos grandes tragicómicos. Los cortos de Kobakhidzé están a años luz de la pretenciosidad cultureta de Tati, de su formalismo. La combinación entre inocencia y tragicomedia de los mejores cortos de Kobakhidzé es insuperable, lo mismo que su sarcasmo. Sus juegos formales no son intelectuales, son infantiles, hay diversión, imaginación. Como su profundidad es sencilla, asequible para todo el mundo, incluidos los simbolismos, las metáforas, no necesitan mediación, basta con verlos.

A ellos llegué gracias a un error, creo, en la lista de 10 películas favoritas de Kieslowski figuraba “Los músicos”. Error porque gracias a esa misma lista descubrí a Karabasz, en su lista estaba “Los músicos”, luego una de las dos está equivocada. Mi enhorabuena al chapuzas.

Un poco de información ya que no la hay en español. Mikhaïl Kobakhidzé dirigió seis cortos entre 1961 y 1969, que tuvieron problemas con la censura soviética. Nació en 1939 en Tiblisi, Georgia, ex república soviética. A finales de los 50 estudió en la prestigiosa Escuela de Cine VGIK de Moscú, teniendo como compañeros a Iosseliani, Klimov o Konchalovski, y como profesor a Guerassimov. Pero lejos de adoptar el obligatorio realismo soviético opta por el lirismo mudo con un acusado componente de crítica social con humor, conclusión, es acusado de formalismo, y gracias a la sátira política de “Los músicos”, le prohíben ejercer la profesión de realizador en la Unión Soviética. Teniendo que sobrevivir escribiendo guiones para dibujos animados y realizando reformas de apartamentos. A mediados de los noventa, más de veinte años después, varios festivales lo redescubren y rueda un corto más ya en Francia, su lugar de residencia, “El camino”, su peor trabajo con diferencia, el más puerilmente simbólico. Mis favoritos “La boda” (1965), “El paraguas” (1966) y "Carrusel" (1962).

“*Elegí el cine quizás porque estaba interesado por mi inconsciente que tomaba cuerpo en mis sueños. Ellos se parecen enormemente a las películas que hubiera querido realizar. Mi inconsciente me abría los ojos sobre lo que pasaba en mi vida consciente. Y todo lo que veía en mis sueños y los símbolos que les acompañaban se transformaban en imágenes. Esa puede ser la razón de la ausencia de diálogos en mis películas, y la premisa de realizarlas mudas*” **Mikhaïl Kobakhidzé**

CINE GEORGIANO

El espectador es indolente por naturaleza, el cinéfilo también, a ambos les valen un par de frases hechas, de referencias claras, para fingir conocimiento profundo de un tema. En el caso que nos ocupa, el cine georgiano, les basta con un nombre, Sergei Paradjanov, y de ahí no pasan, su curiosidad se ve saciada. Que Sergei Paradjanov sea un director de ida y vuelta, es lo de menos, lo importante es poner un mojón más, una chincheta, en nuestra estrecha cartografía mental, visual. De ida y vuelta porque Paradjanov ha influenciado a muchos directores, sobre todo europeos, los casos más evidentes son Svankmajer y Fellini, que en su etapa más barroca, en mi opinión la menos interesante, bebe a cántaros de la imaginería de Paradjanov. Y de vuelta porque el cine de Paradjanov es un pastiche de muchas referencias, sobre todo europeas, es inevitable hablar de Buñuel y Cocteau, el germen de casi todas sus películas, de un rebuscado, recargado, simbolismo surrealista, que tanto le gusta a los críticos, y a los psiquiatras. Paradjanov dio con la fórmula, mezclar hasta el paroxismo la iconografía religiosa con el teatro del absurdo, más algunas pinceladas de psicoanálisis, como el impostor Dalí, y la explotó hasta el fondo, hasta conseguir igualar, hacer indistinguibles, todas sus películas. Todo el mundo destaca, repite, yo incluido, “El color de las granadas”, pero cualquier otra valdría como botón de muestra, porque vista una vistas todas. Paradjanov de primeras deslumbra, plásticamente, no cinematográficamente, con su exhuberancia oriental, con su forzada frontalidad ortodoxa, pero siendo justos hay más exotismo, más decoración, atrezzo, que cine, lo mismo les pasa a Fellini y a Kurosawa, operísticos vocacionales.

Sigamos con un poco de historia. Como en casi todos los países, se inicia con la compra por parte de un natural del país del sistema de proyección de los empresarios Lumière, en este caso un tal David Dighmelov y su hijo Aleksandre, que recorren Georgia en 1900. En 1905 una empresaria de Odessa, Sofía Ivanitskaya, construye un cine de verano en Tiblisi, la capital de Georgia, y junto con Aleksandre Digmelov empieza a realizar los primeros noticieros propios, distribuidos por Paté. En 1912 Vaisili Amashukeli y Aleksander Digmelov, que estaba metido en todos los mojos, dirigen el primer largo documental, “El viaje de Akaki Tsereteli (prominente poeta, de los exaltadores de la patria que solo leen los nacionalistas, vamos un Espriu) a Racha Lechkhumi” (región norocentral de Georgía). Entre 1916-1918, el productor Germane Gogitidze facilita que se ruede el primer largo rodado en Georgia, “Cristina”, dirigido por el director teatral, mal empezamos, Alexandre Tsutsunava, basado en una historia del escritor georgiano Egnate Ninoshvili. En 1921, se crea un departamento de Cine, bajo el Control del Comisariado para la Educación del Pueblo, vamos que libertad creativa absoluta, por los cojones, que de 1923 a 1933 se dedica a tratar de establecer una producción propia del Estado. La primera exhibición internacional de películas georgianas se produce en Lyon en 1924, con las siguientes películas: “Arsena Jorjashvili” (1921, Ivane Perestiani), “La fortaleza de Suram” (1922, Ivane Perestiani (¿quién sería el director del Régimen?)) y “Preceptor” (1922, Vladimir Barski). La mayor parte de la producción de estos primeros años de la década de los 20 está basada, como en el resto del mundo, en adaptaciones literarias, el cáncer del cine desde sus inicios. Después dela Primera Guerra Mundial, Tiblisi, después de San Petersburgo, es la ciudad con mayor número de salas de cine de todo el Imperio Ruso.

Tsutsunava y Kote Marjanishvili establecen los primeros pasos de la nueva generación de directores, que incluye a Mihail Kalatozov (Mikheil Kalatozishvili), Mikheil Chiaureli, Kote Mikaberidze, Nikoloz Shengelaia, entre otros. Estos directores y sus películas supusieron la eclosión del cine georgiano a partir de 1928. Películas famosas, es un decir, como "Eliso" (1928, Nikoloz Shengelaia), "Chemi Bebia" (Mi abuela, 1929, Kote Mikaberidze), "Jim Shvante" (1930, Mihail Kalatozov) y "Khabarda" (1931, Mikheil Chiaureli). Los nuevos, al margen de la industria, desarrollaron una nueva y original forma cinematográfica. Varias de estas películas fueron censuradas por las autoridades soviéticas (Georgia era una de las ex repúblicas soviéticas). Por ejemplo la obra maestra del cine de vanguardia "Chemi Bebia" fue prohibida durante 40 años. Una película como "Nail in the boot" (1931, Mihail Kalatozov), no fue mostrada en el periodo soviético hasta los años 40 cuando el propio director fue nombrado ministro de la Cinematografía Soviética, y su película "Cuando pasan las cigüeñas" ganó la Palma de Oro en el Festival de Cannes de 1958. Una nueva ola de directores emergieron a finales de los 50. En especial la película "Magdanas Donkey" de Rezo Chkheidze y Tengiz Abuladze, que ganó el premio principal en el Festival de Cannes de 1956. Otros directores de la nueva generación introdujeron un lenguaje completamente diferente en el cine georgiano de los años 60, con grandes diferencias entre ellas, y con el cine de sus predecesores. Entre estos directores están: Eldar Shengelaia, Georgi Daneliya, Otra Ioseliani, Merab Kokochashvili, Sergei Paradjanov, Aleqsandre Rekhviashvil, Mikheil Kobakhidze, etc. Introdujeron un nuevo tipo de protagonistas en le cine georgiano que luchan contra las normas, leyes y estereotipos.

Algunas de estas películas hechas en la Georgia Soviética en los años 60 y 70 fueron declaradas disidentes por su expresa protesta contra el sistema soviético a través de metáforas, simbolismo y evocación del folklore nacional. Según las últimas encuestas, "Giorgobistve" de Otar Iosseliani, "Alaverdoba" de Giorgi Shengelaia, "Extraordinary Exhibition" de Eldar Shengelaia, "El gran valle verde" de Merab Kokochashvili, son las cuatro mejores películas georgianas de todos los tiempos, en mi opinión ni de coña. Después del periodo de estancamiento de los años 40, los 60 supusieron un significativo reconocimiento del cine georgiano. La siguiente generación nacida en los 80 con nombres como Temur Babluani, Nana Djordjadze, Dito Tsintsadze, Tato Kotetishvili, Levan Zakareishvili, Gogita Chkonia, Aleko Tsabadze, etc., apenas pudieron realizar películas en Georgia debido a la convulsa situación política, social y económica. La caída de la Unión Soviética y los caóticos primeros años de independencia trajeron consigo una gran estancamiento de la producción en los años 90, que en los últimos años se ha recuperado, aunque muy lejos de los logros cinematográficos de las décadas anteriores, el listón estaba, está, demasiado alto.

Fuente: http://filmcommission.ge/ *(y otras que no recuerdo)*

Por si alguno se levanta con el día tonto y le da por ver cine georgiano, ahí van mis diez favoritas, hoy:

1-"Chemi Bebia" (1929) Kote Mikaberidze
2-"Cuando pasan las cigüeñas" (1957) Mihail Kalatozov
3-"La boda" (1964) Mikheil Kobakhidze
4-"Vedreba" (1967) Tengiz Abuladze
5-"El color de las granadas" (1968) Sergei Paradjanov
6-"Pastorali" (1975) Otar Iosseliani
7-"XIX saukunis Qartuli qronika" (1979) Aleqsandre Rekhviashvil
8-"Non Professionals" (1985) Sergei Bodrov
9-"Kin-Dza-Dza!" (1986) Georgi Daneliya
10-"Robinsonada" (1986) Nana Djordjadze

"Chemi bebia" (1929) Kote Mikaberidze

Los funcionarios son como la muerte, un mal necesario. Y al igual que le sucede a los burgueses, su encanto es más bien discreto, casi nulo. Razón por la cual la única forma de abordarlos cinematográficamente sin aburrir como ostras a los espectadores es la parodia, la burla. A los que les parezca "Metrópolis" maniquea, que lo es, y mucho, y Kafka un auténtico sieso, un agonías, van a disfrutar "Chemi Bebia" como luteranos en celo.

El título "Mi abuela", se puede interpretar como una crítica sarcástica del ingenuo cine soviético, "Madre" y tantas otras, pero realmente hace referencia al dicho universal, y siempre actual, de quien no tiene padrinos se como los mocos. Formalmente es una película de Guy Maddin 70 años antes, con bastante más imaginación, mala leche, puro slapstick georgiano, la única cinematografía que conservó la ingenuidad del cine cómico americano en pleno sonoro, de Paradjanov a Abuladze. Por fin una película soviética, censurada durante 50 años, a la que no le han salido patas de gallo, arrugas en los huevos.

“Himala” (1982) Ishmael Bernal

Lo bueno de las modas, efímeras, de las cinematografías nacionales, es que al margen de las "nuevas" colecciones de temporada, tarde o temprano acaba apareciendo el fondo de armario. Si no fuera por el fenómeno mediático, pasajero, Raya Martin, ésta película jamás hubiera aparecido. Y eso que hablamos de la película más importante, más conocida, reconocida, de la historia del cine filipino. La única que ha conseguido traspasar sus fronteras (no incluyo las películas de Lino Brocka porque su fama en general se debe a razones extra-cinematográficas, su culto es limitado al circuito gay, al circuito crítico, no es homofobia, es constatar un hecho, Filipinas debe de ser el país del mundo con mayor número de directores gays, de películas con temática homosexual, hasta el punto que ser heterosexual en Filipinas debe de ser considerado una rareza, un capricho, no en vano Enrique del Pozo compuso ese himno gay generacional titulado "Discochino", filipiiino), con motivo, con justicia. Sin tomaduras de pelo formales, respetando al espectador, su tiempo. Con la grandeza, la verdad, la modestia, del Buñuel mejicano. "Himala" es un pequeño gran milagro, realizado en una decada de por sí milagrosa, los años 60. La década con mayor número de obras maestras por metro cuadrado, en cualquier rincón del mundo. Cosa que no se puede decir de la década de los 40, monopolio yanqui. Los americanos como siempre sacando tajada de las desgracias ajenas, si no llega a ser por la 2ª Guerra Mundial, los EE.UU todavía estaban sumidos en la Gran Depresión (ahora que caigo la película es de 1982, me ratifico en lo dicho sobre la década de los 60).

¿En qué consiste ese pequeño milagro? Al margen del contenido, que trata precisamente de eso, de un milagro, de una aparición, o de una supuesta aparición, según el nivel de creimiento, o descreimiento, del espectador. Lo milagroso es la forma de contarlo, de narrarlo, sin el menor atisbo de ironía, de humor, de distancia, con total seriedad, gravedad, contención. "Himala" no es "Los jueves milagro" de Berlanga, está más cercana a "El increible hombre menguante". Una película que trata un argumento de ciencia ficción tirando a inverosimil, con un rigor formal, con una prestancia, que roza el ascetismo, sin caer en ningún momento en el ridículo, algo también milagroso. "El increíble hombre menguante" es la "Un condenado a muerte se escapa", la "Ordet", de la ciencia ficción serie b. Me río yo de "2.001, una odisea del espacio", o de "Solaris". Hay momentos en "Himala", en los que realmente sientes, estás viendo, la aparición, en los que te falta el canto de un duro, para hincar la rodilla a tierra, y ponerte a rezar como la protagonista. Sobre todo las imágenes de la colina, de una belleza sobrecogedora. Puede que esté exagerando, o no. La película tiene una atmósfera extraña, visionaria, en la que todo es posible, incluido lo imposible. La magia del cine llevada al terreno de lo sobrenatural, que miedito.

P.D: Otro día hablaré de "Araya", de Margot Benacerraf. Sí, otra obra maestra realizada por una mujer, el milagro del cine hispanoamericano, y la génesis de Piavoli, el último hombre bueno sobre la faz de la Tierra.

KANETO SHINDÔ, un genio silencioso

Pocos directores japoneses han sido profetas en su tierra, ni fuera de ella. Sólo los más accesibles, asimilables, al canon estético occidental, americano, han conocido el éxito de público y crítica, tanto dentro como fuera de Japón: Mizoguchi y Kurosawa. Ozu es considerado un referente formal, un maestro, lo que equivale a decir apenas visto. Shimizu, Naruse, Oguri, Yoshida, Imamura o Hani, sólo son conocidos, admirados, por un reducido número de cinéfilos curiosos, en el caso de Shindô, apenas ni eso. Para los espectadores más comprometidos Shindô es otro caso más de director de una sola película, la unánimemente reconocida como su obra maestra, la genial "La isla desnuda", eso para los amantes del cine de "autor", para los amantes del cine de género es sobre todo conocido por "El gato negro" y en menor media por "Onibaba", y para contar. Un director que ha realizado más de 45 películas, guión y montaje incluidos, reducido a un canto de cisne, una injusticia mayor todavía que la de Naruse, porque la diferencia entre "La isla desnuda" y el resto de sus grandes películas, más de 10, es menor que entre "Nubes flotantes" y el resto de sus mejores películas, como mínimo una decena.

Lo extraño es que ni tan siquiera se conoce que "La isla desnuda" (1960) es la secuela de "Los niños de Hiroshima" (1952), presentada en Cannes, donde los protagonistas heridos por la explosión nuclear de Hiroshima (fue la primera película en tratar el tema) se refugian en la isla de Sukune, en su obstinado mutismo por sobrevivir, metáfora del aislamiento de Japón después de perder la guerra. Shindô no hablaba de oídas, nació en Hiroshima, y las consecuencias de la tragedia recorren toda su filmografía. "La isla desnuda" ganó el Gran Premio en el Festival de Moscú de 1961, el único festival en el que siempre fue reconocido, y marcó la vida personal de Shindô hasta el punto de que sus cenizas y parte de las de su mujer fueron arrojadas en la isla de la película. Para quienes todavía no conozcan "La isla desnuda", decir que podría calificarse como el origen del concepto cine fronterizo, aquel que borra, anula, todas las diferencias entre ficción y documental, realmente inexistentes, un proceso de transparencia que hunde sus raíces en la serie-b americana y el neorrealismo italiano, que Shindô lleva a otra dimensión todavía más ascética, silenciosa, aunque los críticos parezcan no haberse enterado todavía 50 años después, y eso que tienen al genial Alberto Cima para recordárselo película tras película.

Kaneto Shindô, por cierto socialista, fue de los primeros directores independientes de Japón, se marchó de la Shochiku y fundó una productora, "Kindai Eiga Kyokai", junto con Yoshimura Kozaburo, también director, y Nobuko Otowa, su mujer, protagonista de muchas de sus películas, a la que dedicó una carta de despedida en forma de película "La última carta" (1995), rodada cuando era víctima de un cáncer terminal, y estrenada después de su muerte. Curiosamente su filmografía también se abre con un homenaje a su primera esposa, Takako Kuji fallecida por tuberculosis, "Historia de una amada esposa" (1951), interpretada por la que luego sería su segunda esposa, Miyo Shindô, la tercera y última fue Nobuko Otowa con la que se casa en 1978, cien años de vida dan para muchas cosas. Su última película la rodó con 98 años, "Tarjeta postal" (2011).

"El cine es un arte de montaje, que consiste en una dialéctica o interacción entre el movimiento y el no movimiento de la imagen" **Kaneto Shindô**

“Los niños de Hiroshima” (1952) Kaneto Shindô

El etnocentrismo, el anglosajonismo, ha conseguido que incomprensiblemente cuando pensamos en el Holocausto de Hiroshima en el cine, la primera película que nos venga a la mente sea “Hiroshima mon amour”, de los franceses Resnais, Duras y Colpi, que por supuesto no fueran testigos de la tragedia, tampoco Imamura y su “Lluvia negra”. La primera, y la mejor, junto con “Hiroshima dentro de mí” de Akito Kawamoto, en tratar el tema del Holocausto de Hiroshima, reitero lo de Holocausto, el fin nunca justifica los medios, es “Los niños de Hiroshima”. Una aproximación anti-espectacular al magnicidio de primera mano, cercana a los presupuestos hiperrealistas de Watkins, que no se limita a recrear el pasado sino que ahonda en las terribles consecuencias en el presente, tanto personales como materiales. Marguerite Duras la vio seguro, es el origen formal de su maravilloso díptico “Aurelia Steiner”. Shindo como buen humanista, no se deja llevar solo por la desesperación, por el fatalismo, tan profundamente japoneses, españoles, y centra su película, sus bellísimas imágenes, en la esperanza, en la educación, en la infancia, en el presente. En la reconstrucción física, y moral, de un pueblo humillado, devastado, que como el alemán, tuvo que pasar de la noche a la mañana de considerarse el centro del mundo a ocupar las témporas, lo que viene siendo el culo. Y en ambos casos, recuperaron su hegemonía mundial, en el caso japonés incluso en el cine, desplazando al todopoderoso, omnipotente, omnipresente, cine americano, en apenas un par de décadas, a base de estoicismo, cabezonería, zen. “Los niños de Hiroshima”, como “El ladrón de bicicletas” para Italia, representa la resurrección, el renacimiento, la recuperación de la dignidad, del orgullo, de toda una cinematografía, de todo un país. La sublimación, superación, del presente, de la ficción, desde la más estricta realidad. La estupidez, prejuicio, de Shindo como director de una sola gran película, “La isla desnuda”, se cae por su propio peso.

“Kuroneko” (1968) Kaneto Shindô

Lo sé, la palabra fantástico echa para atrás a muchos cinéfilos serios, circunspectos, luego empezaré diciendo que la película es fantástica, en su acepción de maravillosa, grandiosa. Solo por la increíble, y durísima, secuencia inicial, de las mejores de la historia del cine, ni Hathaway en sus mejores tiempos, merece ese calificativo. Pocos directores pueden rodar una secuencia tan brutal, tan salvaje, con una sobriedad, contención, limpieza, tan deslumbrante, desde luego el inútil de Tarantino no es uno de ellos. El resto, como buen western, como buena historia de amor sobrenatural, como buena venganza, está a la misma altura formal, decir solo plástica sería injusto. La utilización de la elipsis, de la fotografía, del sonido, del fuera de campo, es magistral. El componente fantástico, irreal, es tan elegante, tan sutil, tan sorprendentemente bello, que ningún fan del costumbrismo, del realismo, va a sentirse defraudado. Difícilmente se puede inquietar, fascinar, con menos elementos, y tan puros, desnudos, transparentes, los bailes de la madre, su etérea forma de desplazarse, de aparecerse, sobrecogen. Si Bresson en lugar de dedicarse al cine metafísico, se hubiera dedicado al fantástico, habría realizado “Kuroneko”. Nadie después de verla, podrá contemplar a los gatos, al bambú, con los mismos ojos inocentes.

“Historia del Japón contada por una prostituta” (1970) Shôhei Imamura

La HISTORIA está escrita en las bibliotecas, en los despachos, con la indiferencia, asepsia, de un jugador de ajedrez. La historia de las personas, de los sufridores, casi permanece inédita. Imamura se marca el reto de contar la posguerra japonesa desde una perspectiva diferente, la de los humillados y ofendidos, y de primera mano, utilizando como mediador, catalizador, a una prostituta, a mayores pro-americana, para que haya una mayor distancia crítica. Imamura mezcla imágenes de archivo anti-heroicas, masacres, manifestaciones, con el testimonio directo de la prostituta y su familia, que van desgranando sus recuerdos, sus vivencias, con la naturalidad de una charla de sobremesa, de borrachera. A resultas de esta fusión perfecta entre realidad objetiva y subjetiva, el espectador tiene una visión más amplia, contradictoria, abierta, de la historia de Japón tras la guerra, de la ocupación americana, que como toda posguerra se reduce a tres palabras: hambre, miseria y humillación.

“Extreme Private Eros Love Song 1974” (1974) Kazuo Hara

Japón como cualquier otro país, ciudad, barrio, casa, tiene muchas caras, aristas. Caras, aristas, generalmente ocultadas, ninguneadas, por comodidad, pereza, mental. El Japón de geishas, samurais, kamikazes, yakuzas, fantasmas, es un Japón irreal, mitificado, degradado, que nunca ha existido realmente, o solo como una elite, como una minoría residual, por mucho que tuviera el poder, el dinero. La otra cara de Japón, la real, la mayoritaria, poco tiene que ver con la que nos muestran el cine clásico japonés y el festivalero en general. Esa cara sucia, con berretes, para variar solo ha sido reflejada por el cine independiente, el amateur, y el documental, con todas las fronteras, libertades, del mundo. Héroes libertarios como Imamura o Hara se pasan por el forro de los encuadres todas las estrecheces, convenciones, del pacato, conservador, cine de ficción, con la única finalidad de dar voz, empoderar, al pueblo más marginado, en este caso, las comunas, las mujeres libres, las lesbianas, las prostitutas, los soldados americanos negros. Y Hara lo hace sin distancias, sin trucos de guión, implicándose personalmente, emocionalmente, formalmente, hasta las cachas, exorcizando sus ambiguos sentimientos hacia su ex mujer, su enfermiza dependencia emocional, de manera abierta, transparente, suicida, bella. La lección de coraje, de autoafirmación más brutal, valiente, honesta, jamás vista en una pantalla, inolvidable el épico alumbramiento a solas, sin ayuda de terceros. Todo el cine de acción, bélico, de hombres, para hombres, es pura gazmoñería, ñoñería, blandiblup, en comparación.

“Madame Yuki” (1950) Kenji Mizoguchi

El exotismo es el cáncer del cine, y no hay mayor exotismo que el cine feudal japonés, esa colección de geishas y samurais que tanto pone a los cinéfilos occidentales, y que no es más que artificio, cartón piedra, un vulgar parque temático para turistas, para estetas. La culpa en este caso es europea, nos dio por premiar este tipo de películas en los Festivales clase A, y lógicamente los japoneses que nunca han desperdiciado una oportunidad de negocio, como buenos asiáticos, budistas, o judíos con ojos rasgados, inundaron el mercado occidental con estos subproductos de laboratorio, o cine deliberadamente amanerado, falsamente suntuoso, elegante. Mizoguchi y Kurosawa fueron los dos principales representantes de esta escapista tendencia, de esta huida hacia detrás, que tanto daño le ha hecho tanto al cine japonés como a los propios directores, que son conocidos por sus películas más exóticas, decorativas, que no las mejores, “Vida de Oharu, mujer galante”, “Los cuentos de la luna pálida de agosto”, “El intendente Sansho”, etc., y desconocidos por sus películas contemporáneas, en las que existe una tensión, dialéctica, cinematográfica, entre el mundo antiguo y el moderno, como la maravillosa “La historia de Madame Yuki”, la mejor película de Mizoguchi con diferencia, la más sobria, la más honesta, de las pocas películas de Mizoguchi en las que no tira de trucos de puesta en escena, de la facilidad, comodidad, de los planos secuencia y de los travellings, los dos recursos cinematográficos más bastardos, más simplones, el sonajero de los cinéfilos sin criterio formal. En esta ocasión Mizoguchi, en lugar de dejar que sea la cámara, la escoba, absorba, sature, el espacio, deja esa potestad al encuadre, al montaje. Demostrando una madurez, una sabiduría, una precisión formal, que al ser más transparente, invisible, que en sus efectistas películas feudales, el espectador común, y la mayoría de críticos, es incapaz de apreciar, valorar, la compleja sencillez de “La historia de Madame Yuki” les viene grande. El cinéfilo español, europeo, americano, latino, para desgracia del cine, del cinematógrafo, siempre será más churrigueresco, plateresco, que herreriano, que vivan las cadenas, de bisutería.

“The Family Game” (1983) Yoshimitsu Morita

¿Qué habrá sido de los dos niños hermanos de “Buenos días” de Ozu?

La respuesta está en “Family Game”, segunda parte no oficial de “Buenos días”, con idéntico rigor formal, ritual, impagables las comidas, y un humor más marciano, más contenido, espacial, como el de Katsuhito Ishii (“El sabor del té”). Tanto Ozu como Morita, despotrican contra la familia moderna, contra el matrimonio, contra la educación, con cara de palo. Ninguna otra cinematografía es capaz de tratar el tema del fracaso escolar, del acoso escolar, de los primeros picores, en clave de comedia, con ostiones bressonianos incluidos. “Karate Kid” de interiores, anarquista. La infancia, y la adolescencia, son patrimonio fílmico japonés.

“Buy a suit” (2008) Jun Ichikawa

Hay un momento en la vida de todo director profesional, generalmente demasiado tarde como para empezar de cero o cambiar el rumbo, en el que se pregunta si el cambio ha merecido la pena, si todas las concesiones en pos de la comercialidad, de la accesibilidad, tienen sentido, si la convencional narración tradicional aporta algo al cine, y al espectador. A Ichikawa se le encendió la bombilla a tiempo, de chiripa, murió de repente la noche en que terminó de montarla, y como Alberto Cima, en sus últimas películas, las mejores, se convirtió en un director de espíritu amateur, que para contar una historia solo necesita sacar la cámara a la calle y prescindir de todo lo demás, los comodines narrativos, los guiones cerrados. Limitándose a observar, a acompañar a las imágenes, el fascinante vagabundeo de una mujer con maleta en búsqueda de su hermano perdido por la ciudad de Tokyo. Una ficción pura construida como si fuera un documental, una película que se va haciendo mientras la ves, sin la menor pretensión de epatar al espectador, de buscar su identificación emocional. La identificación llega mediante la cristalina forma, en la que los fogonazos de la ciudad, la ciudad, es un personaje más, no solo un telón de fondo. De nuevo el cine fronterizo, el que diluye las imaginarias fronteras entre realidad y ficción, constatando lo ya sabido, que la única frontera existe en la cuadriculada mente de los críticos, especialistas en tratar de poner vallas al campo, a la libre, desprejuiciada, mirada del espectador. A quien le moleste la sencillez, pureza, cinematográfica, que se saque los ojos y se haga unas esterificaciones con ellos.

“Mio” (1972) Susumu Hani

La infancia es una patria, compartida, universal, el único idioma común, el esperanto de la humanidad. Demostrarlo es tan fácil como dejar a dos niños de diferentes países, con diferentes idiomas, solos, a los diez minutos han encontrado un modo de comunicarse, de expresarse, de jugar. Justo lo que hace Susumu Hani, introducir una niña japonesa de 6 años, la desdentada Mio, hija del director (a los 7 años debutó también en la música con el disco “Mio to Juuippiki no Neko” (1973)), en un grupo de niños italianos, vencida la hostilidad inicial, también universal, la comunión es absoluta, los rituales idénticos. Jugar, pelear, fingirse muertos, pintar, correr, cantar, chillar, disfrazarse, infancia, presente, en estado puro. Niños reales, no actores, haciendo de niños sin la tutela de un director, de un guión. El neorrealismo italiano llevado al extremo de la sencillez, de la transparencia, Susumu Hani homenajeando al neorrealismo desde el conocimiento, llevándolo a una dimensión más cercana, narrativa, lírica, onírica, abstracta, como Alberto Cima, Piavoli, Armentano y Piccon. La evolución formal, narrativa, de las geniales películas sobre la infancia de los años 50 del propio Susumu Hani, “Niños en clase” y. El cine iraní nunca ha estado solo, Ozu, Shimizu y Hani fueron la avanzadilla, la cumbre.

“Mujo” (1970) Akio Jissoji

Cansa, y mucho, el modo de representación, narración, tradicional, convencional, americano, europeo, el B sigue al A, y la ridícula escala de planos, que convierte en previsible, en digerible, cualquier película, cualquier tema. Lo que no se puede decir de “Mujo” ni de Akio Jissoji, al menos en su genial, enfermiza, trilogía budista (“Mujo”, “Mandala” y “Uta”), que es un continuo sobre sorpresa en el que nunca sabes cual va a ser el siguiente plano. Jissoji siempre escoge la opción más extraña, la más inverosímil, inesperada, para mostrar las cosas, su cámara es un ser vivo más, un toro, que nunca sabes si te va a arrancar o quedarse quieto, ni porque lado. Construye el espacio como Duras, a golpe de fascinación, de intuición, de revelación, de maravillosos travellings con autonomía propia que encuentran a sus personajes casi con violencia. Los que admiren la irreverencia, pasión formal, del primer Wong Kar-Wai, de Sogo Ishii, aquí van a encontrar su origen, su oráculo. Jissoji pasa del juego a la agresión, de la diversión a la violencia, sin apenas transición, la inocencia, la pureza, es la antesala de la perversión, y el verdugo termina siendo la víctima, el ángel caído. Jissoji es el director más morbosamente espiritual, apasionado, del cine japonés, un místico que con una mano sujeta un icono, la cámara, y con la otra el miembro. El sexo como religión, como vía de conocimiento, iluminación, sacrificio, una dimensión esotérica, trascendental, que tanto cuesta asimilar, respetar, a los estrechitos, también de mente, cinéfilos occidentales. (Noisy Requiem – Silence has no wings)

“Uta” (Poema) (1972) Akio Jissoji

¿Los poemas tienen que entenderse, ser explicados? No, si un poema es comprensible, explicable, puede ser bueno, no lo pongo en duda, pero no mucho bueno, o más mejor, que dirían por la zona de la estepa burgalesa. La extrañeza, el misterio, estimulan más el cerebro, los centros, hacen pensar, elucubrar, imaginar. “Uta”, es uno de esos poemas que descolocan, que te dejan con más preguntas, incógnitas, que respuestas, como “El ángel exterminador” de Buñuel, o “Terciopelo azul” de Buñuel. El pervertido, degenerado, Jissoji consigue hacer posible lo imposible por partida doble, convirtiendo una película sensual, morbosa, en espiritual, y en experimental, trascendental, el costumbrismo, el materialismo. Con la colección de planos-contraplanos más bizarros, forzados, nunca vistos en una película japonesa, llevando todos los rituales, por vulgares que sean, al extremos del formalismo más cerrado, con satori invertido incluido, como si de un Robert Bresson adolescente, hasta arriba de testosterona, se tratase. Jissoji al contrario que Buñuel, y contradiciendo el supuesto carácter reservado, introvertido, de los japoneses, se deja llevar por sus pulsiones masoquistas, enfermizas, sin el menor recato, disimulo, caligrafiando sus obsesiones, sus cojones, a ritmo de Vivaldi. En definitiva, un “Gran Hermano” existencialista a la japonesa, con más edredoning, tantrismo, que palique, o lo budistas follan más que los cristianos, u Oguri se saca la chorra.

Los peligros del exotismo

Y sus ventajas, comencemos por las ventajas, no hace falta más que salir a la calle y fijarse en las niñas adoptadas chinas, no hay ni una sola que no sea una pasada, todas tienen unos rasgos alucinantes que las convierten en especiales, únicas, ¿por sí mismas?, no, por comparación, todo lo que es diferente llama la atención, destaca, una niña china en China es invisible, un modelo en serie, en España, un bellezón, lo mismo sucede con gran parte del cine asiático, y africano, que es muy difícil discernir cuando una película es buena o simplemente resultona, diferente, exótica.

La prueba está en que la práctica totalidad del cine oriental que fascina en occidente, deja indiferente a los espectadores de sus propios países, lo que está sucediendo con el cine filipino o malayo, que en los festivales arrasa, y en sus pueblos, y en occidente fuera de los festivales, tienen unas recaudaciones ridículas, si esas mismas películas las firmara un director español no me quiero ni imaginar las cosas que dirían, auténticas salvajadas, con el parapeto de la diferencia cultural permitimos, asumimos, que nos cuelen casi cualquier cosa, una permisividad, una comprensión, que por supuesto no tenemos con la cultura propia, con el folklore propio, algo que se podría denominar grandeza de miras o cosmopolitismo, y que más bien es pura condescendencia, complejo de superioridad cultural.

Ese esfuerzo por rebajar nuestras expectativas sólo nos lo permitimos con aquello que no nos hace sentirnos amenazados, con aquello que no perturba nuestras coordenadas culturales habituales, un velo en una película no escandaliza a nadie, en la calle sí, contemplar la vida de una familia vietnamita rural nos despierta curiosidad, caridad, nos hace salir del cine más contentos si cabe de habernos conocido, la estrategia habitual del burgués, que necesita rodearse de miseria, de fracasados, para sentirse mejor, algo que no nos engañemos, no es nuevo, si ya no se hacen películas de *Tarzán* es porque ya podemos ver negros en cualquier calle, si ya no se ven, ni se premian, tantas películas chinas, es porque es más fácil encontrarte a un chino al doblar la esquina, que a un español nativo, aborigen.

Por ejemplo la película "*The Buffalo Boy*" (2004), "*El cuidador de bueyes*", una película con unos paisajes, con una fotografía, deslumbrantes, me imagino esa misma película protagonizada por un pastor de ovejas pastando por la estepa castellana y esa película no hay español que se la coma, ni en un festival, en el extranjero a lo mejor sí, por la misma razón que les interesa a los extranjeros los toros, la tortilla de patatas, la sangría y el flamenco, por puro exotismo, snobismo, también llamado nostalgia de la selva, nostalgia silvestre, campera, o del hombre de las cavernas, cuanto más civilizados por fuera, más garrulos por dentro.

¿Inconvenientes?, que el mundo se nos está haciendo cada vez más chico, ya no existe apenas la posibilidad de huída, de aventura, el mundo lo tenemos demasiado visto, hasta escalar montañas se ha convertido en una actividad turística más, y si hablamos del cine, los críticos y los festivales, ya no saben ni donde escarbar, han esquilmado países enteros, como Irán, no tardarán mucho Turquía y Filipinas, y el globo se les está quedando estrecho a marchas forzadas, en breve, si queremos ver algo exótico, habrá que estrenar en pantalla grande la serie "*Un país en la mochila*" de *Labordeta*, cosa que teniendo en cuenta el auge del turismo rural, otra manifestación de lo mismo, del exotismo, tampoco sería tan descabellado, al cine rural, y a los hippies, les auguro un gran futuro.

Dicho lo cual, reconozco que me gustan mucho tanto "The Buffalo Boy" (2004) como "Vodka Lemon" (2003), dos películas exóticas donde las haya, una vietnamita, la otra armenia, una con agua, la otra con nieve, las dos idénticamente sencillas, perfectas, y humanas, con unos humanos que apenas se parecen en nada al vecino de enfrente, ni a la tía del pueblo.

"Nostalgia" (1983) Andrei Tarkovski

El principal problema que tengo con Tarkovski, es que en sus películas todo es demasiado bello, premeditadamente bello, la vida no fluye por sus fotogramas, reina la muerte, el frío, el pasado, la nostalgia. Sus personajes son zombies, muertos en vida. Seres incapaces de mostrar emociones, de darse a los demás. Son espectadores amargados del presente, sólo los recuerdos les hacen sentir que están vivos. Si tuvieran que elegir entre tener de frente a una mujer desnuda, o ver a una mujer desnuda en un cuadro, optarían por la segunda opción sin dudarlo ni un instante. Prefieren un reflejo, los sueños, a la realidad. Lo que algunos erróneamente denominarían espiritualidad, misticismo, contraponiéndolo al materialismo, la realidad, y que más bien es una huída, escapada, del presente, de la cotidianeidad, de la superficie del vida, el verdadero misticismo, la verdadera trascendencia.

Sólo se puede trascender la realidad cuando se tiene una comunión perfecta con ella, cuando estás tan lúcidamente inmerso en ella que ni la sientes, cuando todo es tan monstruosamente real, corpóreo, que deja de existir, que dejas de existir. Por eso las películas de Tarkovski, son superficialmente trascendentes, no son capaces de captar la superficie de lo real, se quedan en el mero ensueño, evanescencia, prefieren resguardarse, cubrirse, ocultarse, en la irrealidad, en la distancia formal. Justamente lo que es, significa, la nostalgia, el sentimiento más cobarde, egoísta, superficial. El que te aleja de los demás, y de ti mismo, el presente. Por lo que la película es fiel, coherente, con su título, "Nostalgia", una elegía, desapasionada, de la muerte, un canto fúnebre. No es "Szindbad" de Huszarik precisamente, una elegía apasionada de la vida, desde la muerte, paradójicamente más viva que la película de Tarkovski, e igual de enfermizas, de morbosas, de anómalas. Me quedo con "Szindbad".

“Introducción a la vida” (Vstuplenie) (1962) Igor Talankin

Los cinéfilos también somos humanos, incluso personas, y si a Colón le puso palote descubrir América, que puta la gracia les hizo, les hace, a los americanos, a los panchitos coloquialmente, racistamente hablando, a los cinéfilos nos pone burros hablar de películas de las que nadie ha hablado en español, o en otras lenguas, que por lo visto dicen que existen. Generalmente ese microsubidón elitista se ve compensado, aplastado, ipso facto con la absoluta indiferencia por parte de los cinéfilos españoles, incluso los guiris. Pero bueno, como uno es un quijote vocacional, persevero, que por mí no quede. Si algún cinéfilo es capaz de no verla, de contribuir a su difusión, divulgación, por el simple hecho de que sea yo quien la recomiende merece el infierno cinéfilo, el exilio cinematográfico, porque no hablo de una película cualquiera, es una fuera de categoría, un contenedor de lenguaje, con la emoción, verdad, del neorrealismo italiano.

Decir que es una de las 10 mejores películas rusas, de las pocas cinematografías de las que se puede hacer una lista de las 100 mejores sin necesidad de estirar, de todos los tiempos es quedarse corto, es uno de sus eslabones perdidos junto con “Jamilya” (1968) de Irina Poplavskaya. La película que aúna en su seno todos los logros, hallazgos, del cine soviético de montaje, del expresionismo, con la libertad del cine de cámara de vanguardia, y que anticipa, gana por la mano, por la mirada, al cine poético, onírico, de Tarkovski, Abuladze o Bartas. Que este director sea conocido en Occidente únicamente por la película “Tchaikovsky”, nominada al Óscar como mejor película extranjera, que no le llega ni a la suela a ésta, su debut en solitario (la primera es la entrañable, hay chiquitajos de por medio, “Seryozha” co-dirigida con Daneliya, bastante inferior) dice muy poco de la crítica europea, de la cinefilia española, y eso que ganó el Premio Especial del Jurado del Festival de Venecia de 1963 ex aequo nada menos que con “Fuego fatuo”, mi película favorita de Malle, cuando Venecia tenía algún peso, prestigio, cuando el cine lo tenía (se puede ver la entrega de Premios en el NO-DO del 23 de septiembre de 1963, nº 1081B).

Si “Soy Cuba” supuso una verdadera revelación, revolución, de la idea preconcebida, tópica, que teníamos del cine soviético, “Introducción a la vida” puede servir para consolidar estar apertura mental, cultural. Hay momentos en que la cámara flota como en las películas de Kalatozov, de Tarr, la estrechez de los travellings clásicos salta en pedazos, la cámara se enseñorea, pero sin caer en el efecto montaña rusa de Peter Jackson. El equilibrio, el contrapunto, lo proporcionan los maravillosos planos fijos en profundidad, las alucinantes miradas al fuera de campo dignas de un Bresson en estado de gracia, los dos inolvidables planos de grúa que abren y cierran la película, y los primeros planos sostenidos de una belleza arrebatadora. Por si fuera poco la música la firma Alfred Schnittke, palabras muy mayores. Complicado, imposible, no enamorarse, en el buen sentido, en el sentido de la belleza, de la pureza, de las dos niñas protagonistas. A quien le moleste la combinación de la belleza del sufrimiento con la ingenuidad romántica de la infancia, “La infancia de Máximo Gorki” + “La balada del soldado” + “Cuando pasan las cigüeñas” + “La infancia de Iván” (que por cierto nace de un corto de Konchalovski, “Mabchik i golub”, y de esta película, y no sólo porque compartan protagonista, en este caso secundario, el atormentado Nikolay Burlayev), que se abstenga de verla, de poseerla. La 400 golpes del cine ruso, cine bélico sin belicismo, humanismo sublime. De las pocas películas que sólo pueden generar consenso cinéfilo.

“Aleksandr Kaidanovski o el pasajero de lo surreal” Marcel Martín
(traducción propia del francés)

Todo el mundo conoce a Kaidanovski, sin poder situarlo exactamente: es quien desempeña el rol de Stalker en la película de Tarkovski, rostro poderoso y cráneo rasurado, a la vez tenebroso y luminoso. Su experiencia en ese rodaje le ha marcado profundamente: trabajo largo y difícil, pero sobretodo la personalidad carismática del director. Algunos años más tarde, se convierte en su alumno dentro del curso superior de realización, formación acelerada de una duración de dos años organizado para candidatos que hayan ejercido una actividad artística. Se comprende que haya sido considerado desde su primer cortometraje como un discípulo del gran cineasta: él en todo caso ha declarado explícitamente que le debe todo a Tarkovski como actor y director.

Su formación teatral no hizo sino desarrollar sus dotes innatas. El estudio-escuela del Teatro del Arte de Moscú, el famoso método Stanislavski, donde trabajó durante los años 60, semillero de grandes actores. No hay ninguna duda de que su apariencia física atrajo la atención de los directores de cine por encima de su talento: sus apariciones en el cine, a partir de 1967, han sido poco numerosas y raramente en películas de primera fila, pero sus prestaciones no pasaron desapercibidas, incluso antes de que Tarkovski le diera su verdadera primera oportunidad en un papel memorable.

Es en el contexto de los Cursos Superiores, donde obtiene su diploma de director, que el decide adentrarse en la realización. El impulso dado por Tarkovski le incita a querer pasarse detrás de la cámara, pero desarrolla inmediatamente un tono y estilo original: discípulo, quizás, epígono, ciertamente no. Rueda dos cortos, prácticas de la Escuela que revelan una fuerte personalidad. “Sad” (El jardín) (1985) se inspira en un libro de Borges, “*El jardín de los senderos que se bifurcan*”: es un ensayo filosófico sobre los esfuerzos del ser humano por vencer el curso irresistible del tiempo franqueando lo límites posibles de lo establecido, definición un poco sibilina de lo que puede aparecer como un rito de paso. En las imágenes, tratadas en un blanco y negro muy contrastado, se desarrolla una intriga: un espía alemán (se desarrolla durante la primera guerra mundial) mata a un hombre que lleva el nombre de la ciudad que debe transmitir a sus jefes: seguido por un policía es arrestado y fusilado. “Iona” (Jonás), subtitulado *“El artista trabajando”,* adapta una novela de Camus que figura en la recopilación *“El exilio y el reino”:* un pintor perturbado en su trabajo por la intrusión del mundo exterior pierde poco a poco su creatividad; se aísla en un exilio interior, dejando como único testamento artístico, antes de caer agotado, un cuadro enteramente blanco.

Su primer largometraje le concede a Kaidanovski una repentina y gran reputación internacional. Es “Una muerte simple”, rebautizada para la distribución en Francia, “*La muerte de Ivan Ilitch*”, adaptación de la novela de Tolstoi. El director desarrolla una reflexión ya apuntada en sus primeros cortos y que se formula así; “*la vida sólo adquiere su pleno sentido alejada de los límites accesibles del espíritu humano*”. Sobre su cama de agonizante, el burgués Ivan Ilitch dialoga con la muerte, que está allí, acechando su presa: *“¿por qué tantos sufrimientos para nada?”* Hace recuento de su vida, llegando a la conclusión de que no ha deja otra cosa a los suyos que el dinero ganado en el curso de su vida como “*funcionario modelo que no tiene miedo de la muerte*”. En su última revuelta antes del fin le grita a la muerte: “*¡Parte! ¡No puedo morir! Se acabó la muerte. La muerte no existe*”.

La película está filmada en un blanco y negro violentamente contrastado. La banda sonora es tratada de manera no realista, como percibida en la fiebre del moribundo, con el leitmotiv de una cantinela que le repite su madre: *"¿Quién eres? ¿Qué eres?"*. Y la voz auténtica de Tolstoi se sustituye por la suya para concluir: "*Adiós, mis queridos*". La película conduce lo surreal a la realidad, como en una visión fantasmagórica producida por los delirios de la agonía. La película es evocada más por la sugestión que por la descripción, una experiencia espiritual, el diálogo sin respuesta entre el cuerpo amortajado por el sufrimiento y el alma ávida de liberarse, narrado de forma aséptica, mística, por Kaidanovski, que declara a Dreyer y a Bergman como sus maestros espirituales, desviando la religiosidad en beneficio de un humanismo laico.

En su segundo largometraje **"**Gost**"** (El invitado), (inédito en Francia), Kaidanovski vuelve a Borges a través de dos de sus libros, "*Tres versiones de la muerte de Jesús*" y "*El evangelio según San Marcos*". De la primera sólo conserva el tema de la introducción: una discusión entre dos amigos en la que uno estima que Judas ha traicionado a Jesús para obligarle a proclamar su naturaleza divina. Después los dos hombres se reencuentran en una casa de campo en la que el propietario les deja solos en compañía de tres inquietantes servidores los cuales leen el evangelio, la cena es filmada frontalmente como una Cena a la manera de Buñuel (otra gran admiración de Kaidanovski) en "*Viridiana*". Los servidores se revelan convencidos por esta lectura que acaban de hacer después de que el huésped les hubiera asegurado que el Cristo perdonó a sus verdugos, por crucificarle simbólicamente. A la fascinación por lo surreal, punto en común con Borges y de Buñuel, se añade un mensaje crítico abusivamente interpretado en una parábola sarcástica que el cineasta define como "*una tragedia-farsa sobre los locos, los diablos y los vampiros de una sociedad donde todos sueñan con un paraíso inaccesible*".

En "La Mujer del repartidor de petróleo", Kaidanovski renuncia a la violencia estética del blanco y negro y blanco llevados a la incandescencia, pero los colores son tratados *"como los colores del miedo",* voluntariamente amarillentos y de pesadilla. La película es una especie de policiaco existencial donde dos hermanos son enemigos desde que uno de los dos, por amor a la misma mujer, destroza la vida del otro como castigo por su traición: uno se convierte en el alcalde de la ciudad mientras que su hermano es reducido a la miserable condición de vendedor de petróleo ambulante. Pero un juez de instrucción, inquiriendo un asunto de corrupción, desenmascara al alcalde. Al posible tema de Caín y Abel (pero aquí Abel es el malo) sugerido por el hecho de que los dos hermanos son interpretados por el mismo actor, se añaden elementos desarrollados por Dostoyevski, la parábola sobre el doble y la reflexión sobre el enfrentamiento entre el bien y el mal, el inocente pagando por el culpable hasta que se hace justicia.

La acción se sitúa en los años 50 y la película se presenta, en primera instancia, como un panfleto social típico del cine de la Perestroika. Pero esta temática de actualidad es sublimada por el tratamiento visionario de la realidad, en episodios donde la magia y el onirismo se dan rienda suelta. El mensaje de la obra es de nuevo fundado sobre una especie de misticismo materialista típicamente ruso: *"¡Yo soy basura y tú un santo!"* le lanza el mal hermano antes de suicidarse y la conclusión es que habrá una resurrección.

"*No puedo contar una historia de una manera simple*" ha dicho Kaidanovski. Se puede considerar inútilmente confusa su concepción de la narrativa y su fantasmagórico abusivo estilo visual. Pero en una época en la que el cine mayoritario, contaminado por la planitud de la escritura audiovisual, nos da insípidas fotocopias de la "*realidad*" en nombre del "*realismo*", debemos agradecer a éste director exigente y ambicioso de proseguir su papel de Stalker conduciendo al espectador al otro lado del espejo de las apariencias, en sus viajes como pasajero de lo surreal.

Biografía:

Aleksandr Kaidanovski nació en Rostov el 23 julio de 1946. En 1965 se diplomó en la Escuela de Artes de Rostov, después estudió en la Escuela de Teatro del MXAT (Teatro de las Artes de Moscú) después en la Escuela de Teatro Chtchoukine. A partir de 1969, trabaja como actor en diferentes teatros. Se inscribe en los Cursos Superiores de formación para realizadores con Tarkovski como maestro. Se diploma en 1984. Comienza su carrera como director en 1985. Es miembro del jurado del Festival de Cannes en 1994. Desafortunadamente el alcohol arruinó su vida, murió el 3 de diciembre de 1995, tres meses antes de cumplir los 50.

Filmografía:

Sad (1983)
Iona (1985)
Prostaya smert (1985)
Gost (1987)
Zhena kerosinshchika (1988)
Songlines (1989)(video "For a Million")

“Heya” (1992) Sion Sono

Una película kamikaze formal de principio a fin, un desafío a la paciencia, inteligencia, observacional del espectador. Planos insustanciales estirados al límite de lo soportable, que en ocasiones parecen fotografías, sonidos en fuera de campo que se adelantan a las imágenes. Una auténtica gozada para los amantes del cine formal, estructural, del lenguaje. Una extraña mezcla de Jim Jarmusch y James Benning, con la pachorra de Bela Tarr, de Lav Diaz, que afortunadamente se ríe de sí misma.

“Kisses” (1957) Yasuzo Masumura

Neorrealismo juvenil con un toque de romanticismo a lo Nicholas Ray. Una tregua de amor, de ilusión, de vida, entre dos desheredados con vocación de burgueses, de mediocres materialistas. “El buen amor” de Regueiro con la fluidez, agilidad, de “La escapada” de Risi. Dos personajes enclavados en esa tierra de nadie que separa la responsabilidad de la irresponsabilidad, el gris, sórdido, mundo adulto de la superficial, inconsciente, infancia. Rebeldes con causa, o sin causa, lo mismo da.

“Espera y mira” (1998) Shinji Somai

O quien espera desespera. Somai demuestra película tras película que bajo la impasible máscara de los japoneses se esconde un volcán en erupción. Neurosis urbana a la que Somai contrapone la sencillez, brutalidad, simpleza, de las personas de campo, para las que dejarse llevar no es una aspiración sino un hecho. En la forma la habitual dicotomía de Somai entre contención y explosión, entre maravillosos planos secuencia fijos y una cámara libre, arrebatada. Un canto a la vida entre funerales.

“Thyphoon Club” (1985) Shinji Somai

El cine occidental prescinde de los puntos muertos, el 99% de la vida. Esta educación en la hiperactividad, ha dado como resultado que pocos espectadores tengan la paciencia de soportar un plano distanciado que dure más de un segundo y en el que no pase nada significativo. La adolescencia, el paraíso de la frustración, de la soledad, del aburrimiento, de la rabia, mostrada sin héroes, con jóvenes reales en situaciones reales, catárticas, inanes, a ritmo real, o incluso más lento, el cine es (d)espacio.

“Una página de locura” (1926) Teinosuke Kinugasa

El único cine mudo que ha sobrevivido al margen del cinético, del mudo, es el que a pesar del mutismo resulta sonoro, aquel en que las imágenes hablan, cantan, o gritan como es el caso. Las imágenes de la película son un continuo grito desesperado, una constante distorsión de la realidad conseguida mediante procedimientos vanguardistas que todavía resultan modernos: repeticiones, animaciones, sobreimpresiones, deformaciones con espejos. El hito del cine mudo japonés.

Amir Naderi, el cineasta de Manhattan

Si Woody Allen es el representante cinematográfico de la burguesía más progre y snob de Manhattan, Amir Naderi representa su reverso, el Manhattan real, el Manhattan de las personas que no pueden pagarse un psiquiatra, ni tan siquiera soñarlo.

Por supuesto los personajes de Naderi no son tan frívolos ni graciosos como los de Woody Allen, no se pasan el día de fiesta en fiesta, ni de exposición en exposición, ni de concierto en concierto, ni de restaurante en restaurante, ni de cine en cine, ni de taxi en taxi, ni de compras. Se pasan el día de metro en metro, del trabajo a casa, de casa al trabajo.

Tampoco sueltan discursos metafísicos sin venir a cuento, ni se hacen pajas mentales con problemas que se inventan ellos mismos. No, sus relaciones están basadas en la incomunicación, en la falta de tiempo y espacio propios, en la angustia del cada día es igual al siguiente, y al siguiente, y al siguiente.

El Manhattan de Naderi no es el Manhattan de postal de Woody Allen. No es el puente de Brooklyn, no es el Hyde Park. Es el Manhattan de los que viven debajo del puente de Brooklyn, de los que limpian las caquitas de perro que van dejando los personajes de Woody Allen en Hyde Park. El Manhattan de las personas.

Amir Naderi, un iraní director de cine habitante de Manhattan. Woody Allen, un americano de turismo en Manhattan, de paso en el cine.

Como complemento dos pequeñas reseñas de dos de sus dos obras maestras:

-Marathon (2002)

Un verdadero prodigio cinematográfico. La historia es bien simple, una mujer haciendo crucigramas y el metro de Nueva York, no hay más. El resto cine, cine, y cine. Cine mudo con sonido. La mejor crítica que se ha hecho nunca al american way of life, a la deshumanización de la sociedad occidental, sin que lo parezca. Cine abstracto concreto. Especialmente recomendada para los que estén cansados, aburridos, del cine de Kiarostami y sus acólitos. La vida continúa también fuera de Irán.

-Sound Barrier (2005)

Amir Naderi retoma los hallazgos de “Marathon” y los lleva aún más lejos. Si “Marathon” era una reflexión en imágenes sobre la incomunicación, en “Sound barrier” la incomunicación se multiplica. La reflexión se establece a través del sonido, el protagonista es un huérfano sordomudo que recibe como legado miles de cintas de audio con fragmentos de su vida, ironía, cruel, pero ironía. El cínico juego de palabras del título ya daba alguna pista de por donde iban a ir los tiros. Si “Marathon” era ya una película obsesiva, “Sound barrier” roza la psicosis. Amir Naderi no deja apenas aire, no nos deja apenas aire, crea una atmósfera enfermiza, compulsiva, opresiva, y todos los adjetivos que terminen en iva.

El ejercicio cinematográfico más arriesgado, coherente, que he visto nunca. Miedo da pensar en la próxima película de Naderi, me temo que el ser humano desaparecerá totalmente de sus películas, del mundo hace tiempo que ha desaparecido.

Una verdadera pena que este director solo sea conocido, y reconocido, en Italia, y un perfecto desconocido en España, por que estamos hablando de un director que está a la altura de Kiarostami, y eso son imágenes mayores. Un tour de force para el espectador, una prueba de fuego a su paciencia, a su resistencia. Si conseguís superarla seréis mejores personas, creo, o tendrán que ingresaros en un psiquiátrico. No dejéis muy lejos el tubo de aspirinas.

“Vegas: basada en una historia verdadera” (2008) Amir Naderi

Hace tiempo que Amir Naderi ha tomado el relevo del exhausto Kiarostami, sin desmerecer para nada sus genialidades anteriores, como el mejor director iraní en activo, junto con Jalili, que la mayoría de espectadores ni tan siquiera se hayan enterado es su problema, no de Naderi.

También hace tiempo que se ha merendado con patatas a los Hnos. Dardenne, que últimamente no dan pie con bola, como Kiarostami. A mayores es el mejor director de cine americano independiente de ficción actual, Wiseman está por encima del bien y el mal, como Oliverira, ambos se han ganado el derecho, el privilegio, de hacer lo que les venga en gana. Aunque más que independiente habría que denominarlo amateur, tal es su compromiso, libertad, honestidad, grandeza. Un compromiso, libertad, honestidad, grandeza, que por supuesto no ha triunfado ni en EE.UU, ni en España, países demasiado acostumbrados a los camelos sundanceros, al superficial Mumblecore, y a la peterpanera "nueva" comedia americana. De nuevo, el espectador se lo pierde, Naderi seguirá cuajando peliculones hasta con la cámara de un móvil.

Ahora que Madrid se va a convertir en Las Vegas la chica (al final felizmente no), el visionado de esta película resulta casi obligatorio. Como ni tan siquiera os habéis tomado la molestia, ni os la vais a tomar, de ver las anteriores películas de Amir Naderi, paso de extenderme más, es perder el tiempo. El Rey de la obsesión compulsiva, de las metáforas anti-capitalistas, del nihilismo cotidiano, vuelve a dar en el blanco, la lástima es que la diana está situada en la parte trasera de la casa y no lo ha visto nadie, en cambio su versión tontorrona, esteticista, "Take Shelter" sí, así nos va. Saltad la valla coño, no seáis cortos.

P.D: "Cut" (2011). La declaración de amor al cine más acojonante, arrebatada, rabiosa, joven, de los últimos veinte años, realizada por un director que ya calza 66 añazos, algo que debería sonrojar, avergonzar, a los nuevos, viejos, directores. Compararla con la aventura japonesa de Kiarostami y echaros unas risas.

MANI KAUL (1944-2011), el cine como medium

Hay países, cinematografías, por los que sientes una afinidad inmediata, incluso formal, Italia, Japón, Hungría, Georgia, etc., y otros por los que no sientes ni el menor feeling, empatía, China, India, las dos Coreas, etc. ¿Motivo? Ni idea, es una simple cuestión de piel, de forma. Por mucho que todo el mundo resalte la grandeza inconmensurable de directores como Ray, Ghatak, Dutt, Aparna Sen, Roy, Kapoor, si mi cerebro, mi retina, no la siente, no hay manera, seguramente el problema sea mío, o no. Como todo en esta vida, hay excepciones que confirman la regla, la mía es el bressoniano, dostoievskiano consciente, el padre del nuevo cine indio, el desconocido por estos lares, MANI KAUL, probablemente el más formalista, exigente, experimental, abstracto, de todos, el más interesado por el lenguaje cinematográfico, el menos accesible, conformista, su grandeza es más profunda, compleja. Obviamente esta radicalidad, esencialidad, le ha alejado sobremanera de las grandes audiencias indias, estragadas hace décadas por el infame, ridículo, Bollywood, lo de la espiritualidad india no es más que una leyenda urbana, un cliché. La mayoría de indios no van más allá del ritual, del exagerado, colorista, envoltorio religioso, lo mismo que sucede en España con los histriónicos andaluces, que son creyentes de salón, de fachada. Como el espectador occidental no está menos perdido que el indio, el español ya no tiene remedio, solución, por una conjunción de factores, de mediocridades: autoridades, gestores culturales, críticos, creadores, productores, exhibidores, cinéfilos, pues la posibilidad de que MANI KAUL sea conocido, reconocido, son nulas. Como ya he perdido la fe en el espectador español, y en que escribir sobre cine sirva de algo, me voy a limitar a explicitar mis tres películas favoritas en orden de fascinación, a quien le sirva, bien, a quien no le sirva, también.

1-"Uski Roti" (1970) (La obra maestra absoluta del cine indio)
2-"A Historical Sketch of Indian Women" (La mujer india) (1975) (A la altura de Pelechian, de Herz Frank)
2-"Siddeshvari" (1989) (La forma también puede ser sensual, la música contenido)

"*Creo que el cine no es tanto una cuestión visual como temporal. Pero casi todos los directores se concentran más en los aspectos espaciales-visuales. Lo que el tiempo refleja es más contemporáneo que lo que exprimen las imágenes. No quiero centrarme en el aspecto visual de mis películas, sino en el temporal."* **Mani Kaul**

El “necrorealismo” ha muerto, YEVGENY YUFIT (1961-2016)

Supongo que a la mayoría de cinéfilos mortales este concepto no os dice absolutamente nada,a los que amamos, mamamos, el cine ruso desde la más tierna infancia, ningún género, por minoritario que sea, no es ajeno. Como se puede deducir por el término, lo de “necro” viene de muerte, y lo de “realismo” de realismo soviético, juntando las dos cosas nos queda una versión nihilista, necrológica, feista, punk, del amigo Tarkovski, del menos amigo Maddin, o la puesta en imágenes del fatalista, oscuro, Platonov, la casa de la risa de la literatura rusa. Un transgresor movimiento, del que Yufit es el único representante con un mínimo de conocimiento, que nació fruto del deshielo, una época de transición en la que todos los valores se dieron la vuelta, lo que acompañado por una crisis económica de caballo, dio como resultado un cine anti-sistema, anti-narrativo, al límite de la performance, lleno de rabia, de oscuridad, de tristeza, de humor negro, “necro”. Los mismos mimbres con los que Tarr construyó su imperio de la desolación pero con bastante menos pretensión, narración, lo de Yufit, el gran tapado del cine ruso, es puro anti-cine apocalíptico, un muro infranqueable para el cinéfilo caza historias, caza cromos. Su talento contracorriente no pasó desapercibido, y sus primeros pasos fueron apoyados por los niños bonitos de la crítica occidental, Sokurov y German, que en comparación son hippies, el fantástico formalista, de Yufit, como el del primer Balabánov, no es cine para hipsters de festival, es un cine fascinantemente aburrido para cinéfilos con el culo pelao, y al aire.

Empezar por su obra maestra, tan grande como las más grandes de Nemec, la actualización extática de “Vampyr”, y alucinante, bressoniano, trabajo con el off-sonoro, “Papá, Santa Claus ha muerto” (1992) (https://www.youtube.com/watch?v=dm6CyOEMXnc), y seguir por mi película favorita, ¿el travelling del puente el mejor de la historia del cine ruso?, el corto “Caballeros del Cielo” (1989) (https://www.youtube.com/watch?v=7Rkti5rATPc), ambas geniales parodias de contenido humor subterráneo de “Stalker”, de “Solaris”, o de cualquier película de Sokurov, las dos en mi lista de 100 del cine ruso. Que falta nos harían cositas así por estos lares, esto es verdadero cine castellano y lo demás chorradas.

KELID (La llave) (1987) Ebrahim Forouzesh

La llave maestra de la edad de oro del cine iraní, los años 80-90. La summa imperfecta de todas sus mejores películas (“¿Dónde está la casa de mi amigo?”, “El espejo”, “El globo blanco”, etc., se nota que detrás del guión y de la edición anda Kiarostami) en su versión más terrorífica, épica, enclaustrada, tragicómica. “Solo en casa” con el presupuesto de uno solo de sus planos. Una película de cámara, a lo “El ángel exterminador”, que te mantiene en tensión hasta el último plano. Una odisea cotidiana, la casi imposible conciliación de la vida de las amas de casa con el cuidado de los niños, salvo que no salgas a la calle ni para respirar. Como siempre en los directores iranís por debajo de la superficie, un niño pequeño que se queda encerrado en casa al cuidado de su hermano bebé, hay una crítica a la sociedad iraní, a su machismo, a su misoginia, a su proteccionismo, a su absoluta falta de libertad y de respeto a la infancia.

VAM I NE SNILOS... (¿Nunca soñaste?) (1980) Ilya Frez

Si la infancia es el patrimonio exclusivo del cine japonés, y del cine iraní por poderes, la adolescencia es el territorio privilegiado del cine ruso, el único que se los ha tomado en serio, que ha respetado sus sentimientos, también amorosos, sobre todo amorosos. Al menos a partir del deshielo de los años 70-80, antes como el resto de cinematografías el cine infantil-juvenil era utilizado como vehículo pedagógico de adoctrinamiento político. Los fascistas comunistas siempre han sabido que es mucho más fácil manipular, abducir, a un niño que a un adulto, de ahí que todos los nacionalismos, de izquierdas y de derechas, centren todos sus esfuerzos en controlar la educación. La Glasnot dio un giro de 180º a todo esto, introdujo una libertad, tanto formal como en contenidos, que los directores supieron aprovechar a la perfección. El pensamiento único dio paso a la duda, a la crítica, al cuestionamiento del falso buenismo soviético, que afectaba tanto a la esfera pública como privada. Digamos que Rusia volvió a sus gloriosos orígenes, los de la nihilista literatura rusa, que siempre fue mucho más profunda, rotunda, que la europea. El tema del amor, del desamor, del primer amor, del último amor, del matrimonio, en manos de los escritores rusos adquiere unos tintes más trágicos, humanos, realistas. El romanticismo ruso es tan idealista, puro, como el alemán, pero con mucha más chicha, contradicción. El platonismo ruso tiene un componente latino, carnal, que no tiene el alemán, el inglés. Eso sí, con pudor, con delicadeza, el cine ruso sobre adolescentes es profundamente vital, apasionado, pero nunca vulgar, explícito. Ni tan siquiera Truffaut, Doillon o Pialat, han alcanzado las cotas de verdad, de espontaneidad, de inocencia, del cine de la gran Dinara Asanova, o de esta pequeña gran película, de esta tragicomedia blanca, que actualiza el tópico de Romeo y Julieta (es una adaptación del libro “Román y Julia” de Galina Scherbakova, que también se encarga a medias con el director del guión) para llevarlo a una dimensión más cercana, cotidiana, haciendo convivir la ilusión casi infantil del primer amor con el desencanto, frustración, del amor adulto. Un equilibrio entre la luz y la oscuridad del amor, roto por la luminosa presencia de la niña adulta Tatyana Aksyuta (tenía 23 cuando la rodó aunque podría pasar por una niña de 14, él, Nikita Mihailovsky, que murió con 27 de leucemia, 16), que llena la pantalla con su ingenuidad no impostada, con su virginal belleza infantil, fue su primera película como protagonista. Idéntica felicidad, facilidad, fluidez, transmite la dirección de Ilya Frez, especialista en películas infantiles, que se deja de esteticismos vacíos, de tiempos muertos, para rodar con la soltura, agilidad, de un Kalatozov, la nouvelle vague no inventó nada, ni liberó a la cámara de sus ataduras, eso ya lo hicieron los rusos desde el mudo. Si te gustaron “Los pájaros carpinteros no tienen dolor de cabeza” (1975) de Dinara Asanova, “Un pequeño romance” (1979) de Roy Hill y "Una historia de amor sueca" (1970) de Roy Andersson, te va a encantar ésta, escogida por la revista “Soviet Screen” como la mejor película rusa de 1981, la misma revista que escogió como mejor película de 1985 a “Masacre, ven y mira” de Klimov, así que respeto.

ZACHAROVANNAYA DESNA (El Desna encantado) (1964) Yuliya Solntseva

Solo los ucranianos, las ucranianas, que no se me ofendan los rusos, son capaces de transformar la guerra en algo bello, plásticamente hablando. Hay más presupuesto de pirotecnia en la primera secuencia de la película que en toda la Fiesta de las Fallas. Hay más recursos de fotografía, más variedad de técnicas fotográficas, que en todo el cine digital de las últimas dos décadas. El cine nació para hacer alardes de chulería formal de esta dimensión, la película respira ambición, épica soviética, en cada fotograma, los amantes de las capturas, de los cromos, no darían abasto. Todo en ella es desmesurado, hasta la belleza, la riqueza cromática. La infancia nunca tuvo una representación tan idílica, jaujesca, pantagruélica, bosquesca, brueghelesca. El cine bélico en manos de los ucranianos se convierte en un duelo a muerte metafísico entre el bien y el mal. Que le debamos en cierto modo nuestra libertad a los fascistas comunistas no deja de tener su morbo, vencieron pero no convencieron, que es lo mismo que perder, que se lo digan a los fascistas españoles. Precisamente ahí radica el punto débil de la película, en el componente de ingenuo adoctrinamiento obligatorio del periodo comunista, sin esa infantil fe en el progreso, en la industrialización, en el ser humano, el contrapunto entre guerra-infancia, campo-ciudad, tradición-modernidad, quedaría más limpio, logrado. La película la dirige Yulia Solntseva, la viuda de Dovzhenko, basándose en sus textos, en sus sueños, vamos que no la dirigió el muerto.

ROYAHAYE DAME SOBH (Sueños sin rumbo) (2016) Mehrdad Oskouei

El único lenguaje universal es la droga. Hay más similitudes entre un yonki del tercer mundo y del primer mundo que entre dos adolescentes de la misma edad. Si esta película se hubiera rodado en un reformatorio de menores de Vallecas no habría demasiadas diferencias. La pobreza y sus derivadas son universales. Eso es lo primero que choca, y mucho, de la película, su mera existencia. Que en una férrea dictadura religiosa como la iraní se pueda hacer una película sobre un centro de reclusión de mujeres, que hablen sin tapujos de la droga, de asesinato, de suicidio, de malos tratos, de armas, de robos, suena bastante a milagro. Que se haga sin el menor paternalismo, didactismo, dirigismo, directamente lo es, porque hasta en Occidente algo similar hubiera tenido un tufillo a buenismo, a pornomiseria, ni Wiseman hubiera podido hacerla. Aquí no, aquí solo vemos a un conjunto de niñas que van de mayores, de chulitas, como buenas adolescentes, y que se abren en canal, se rompen, cuando menos te lo esperas. Pero el director tampoco se regodea en esto, en la tristeza, en el victimismo, también muestra sus momentos de felicidad, de cachondeo, también como buenas adolescentes. Y no, el mérito no es solo de las geniales protagonistas, todas con una personalidad completamente diferente y arrolladora, comparten idéntico carisma, honestidad brutal, inocencia, sino también del director que es capaz de generar un clima de confianza absoluta para que puedan ser ellas mismas, para que parezca que la cámara es inexistente. Tiene ese mismo aroma a verdad, a espontaneidad, de películas como “Children Undreground” o “Streetwise”. Un cine que navega continuamente en la evanescente frontera entre la objetividad y la subjetividad, entre el esteticismo y el mero reportaje testimonial. Que para estas niñas con experiencias de ancianas la reclusión suponga una especie de vacaciones, de oasis, deja bien a las claras la clase de infierno que vivían en la calle, en sus casas, en sus familias. La película también se puede contemplar como una oda a la amistad, a la sororidad, a la empatía, conmueve como se consuelan, como se sienten identificadas entre ellas, como se ayudan, dan cariño. La verdadera comprensión solo se puede dar entre iguales, entre ángeles caídos. De nuevo el humanista cine iraní dejando en pañales al resto de cinematografías. Premio para quien no llore, para quien no ría.

CHELOVEK S KINO-APPARATOM (Hombre cámara)
(1929) Dziga Vertov y Yelizaveta Svílova

Empiezo con dos obviedades, "El cameraman", protagonizada por Keaton, es de 1928, luego ésta no es la primera película de la historia del cine en la que la cámara y el operador de cámara son los protagonistas absolutos. Y "Hombre cámara" (1929), vamos cameraman, es una película esencialmente de montaje, luego el papel del montador, en este caso montadora (como en casi todas las grandes películas de la historia del cine), Yelizaveta Svílova (también montadora de "Cine-Ojo" (1924), la otra película fundamental de Vertov), que también sale en ella montando, es fundamental, tanto que debería estar firmada a medias (de hecho los hermanos Vertov, Dziga y Mikhail Kaufman, no volvieron a trabajar juntos por los celitos provocados por el papel preponderante de Yelizaveta, mujer de Vertov, blanco y en botella), lo mismo que "Shoah", y otras miles de películas. Lo de Keaton no es para minusvalorar a Vertov, ni para comparar lo incomparable, en la de Keaton, a pesar de su anarquía, hay un peso narrativo tradicional completamente inexistente en la de Vertov-Svílova, que no tiene intertítulos ni guión ni actores. De hecho la formalista película, denostada por la ortodoxia comunista por no ajustarse al estrechito realismo, ya se sabe que comunismo y libertad creativa, y no creativa, son términos antónimos, es un manifiesto del nuevo cine, que pretendía desligarse por completo de la literatura y del teatro, y que en cierto modo es el origen bastardo de la infame profesión de paparazzi, y de la búsqueda de la imagen espectacular a toda costa a lo National Geographic. Del placer por rodar a violar la intimidad, al morbo, al sensacionalismo, apenas hay un paso, un paso que Vertov traspasa en bastantes ocasiones en la película, sobre todo con los mendigos. Su importancia histórica es innegable, de aquí nace gran parte del cine documental y experimental, aunque la revolución está más en la forma, que reordena, crea, la realidad con un ritmo diferente, nuevo, que en el contenido, que no deja de ser una mezcla de reportaje y de sinfonía ciudadana con toques de metacine, más esa pasión enfermiza por las máquinas, por la mecánica, de los futuristas, de los constructivistas, lo que hace que no haya envejecido demasiado al contrario que la mayoría del cine mudo. Eso sí, lo que en su día era un ritmo endiablado, enloquecido, en la actualidad puede parecer incluso lento, los soviéticos pusieron la semilla y para nuestra desgracia el relevo lo cogió la publicidad y los video-clips. En cine cualquier evolución, experimentación, acaba siendo una involución, vulgarización. Años después la propia Svílova demostró con sus propias películas, sobre todo con "La caída de Berlín" (1945), aunque la firme Yuri Reisman, y "Atrocidades fascistas" (1946), que el cine podía ir mucho más allá de su función lúdica, adoctrinadora, y servir incluso como prueba en los Juicios de Núremberg contra los nazis.

"*El kinokismo es el arte de organizar los movimientos necesarios de las cosas en el espacio, gracias a la utilización de un conjunto artístico rítmico conforme a las propiedades del material y al ritmo interior de cada cosa."* **Dziga Vertov**

GOLOS (Voz) (1982) Ilya Averbakh

El metacine está muy bien, es normal que los directores de cine reflexionen sobre el medio, lenguaje, con que trabajan, pero casi siempre se queda en un simple ejercicio onanista, ensimismado, de escaso interés para el espectador. Los entresijos, las bambalinas, tienen su morbo, pero si no se les reviste de cierta narración, profundidad, dramaturgia, el humo de pajas impide ver más allá, que se lo digan a Truffaut, "La noche americana", y en parte a Fellini, "Ocho y medio". Como hablamos de un director ruso, de la época de la dictadura soviética, comunista, a mayores disidente, independiente, pues ese riesgo está solventado con creces, de hecho el título es un homenaje al cantante disidente Vladimir Vysotsky muerto en 1980, y en general a todos los artistas que luchan por tener su propia voz, "Golos" significa voz con significado, vamos voz comprometida. ¿Entonces hablamos de una película política? Pues sí pero no, o no solo, la superficie es un drama inserto en un contexto metacinematógrafico, y el fondo una metáfora política de lo anterior, demasiado cristalina para que pasara desapercibida por las autoridades, por lo que tuvo que esperar a que muriera Brezhnev para poder ser estrenada. Como buen testamento cinematográfico, fue la última película de Ilya Averbakh, que murió al poco tiempo, tiene algo de visionaria, de lapidaria, la muerte planea por ella. Resumiendo, que como el cine de la Transición en España, el equivalente al cine del Deshielo ruso, es una película a medio camino entre la libertad y el símbolo, entre el discurso y la alegoría, un medio camino que impide la vulgaridad, la superficialidad, se nota la mano de su guionista habitual Natalya Ryazantseva ("Alas" (1966) Larisa Shepitko, "Dolgie provody" (1971) Kira Muratova), y deja un amplio margen para el misterio, la fascinación, para la meta, la virtualidad. 40 años después Rusia vuelve a la casilla de salida, nunca os fiéis de un presidente de menos de metro sesenta.

GOROD ZERO (Ciudad Cero) (1988) Karen Shakhnazarov

Haga lo que haga el psicópata de Putin, hiciera lo que hiciera el genocida de Stalin, siempre amaré la cultura rusa, la irracional alma rusa. Lo que se mama en la infancia, fui durante años coleccionista-lector compulsivo de literatura rusa, luego de cine ruso (más ex-Repúblicas Soviéticas),no se puede destetar. Nada de lo ruso me es ajeno, tratar de juzgarlos, de comprenderlos, desde los estrechitos esquemas racionales, cartesianos, occidentales, es un completo absurdo. El ruso, el eslavo,solo se mueve entre la nada y la inmortalidad, quien no comprenda su nihilismo tampoco comprenderá jamás su megalomanía. Putin ha invadido Ucrania sin ningún motivo, precisamente por eso, porque no lo había, porque siguiendo el credo del anarco-nihilismo de Pisarev, si algo se puede romper hay que romperlo, y Europa, Estados Unidos, han dejado claro que se podía romper. El pragmatismo no existe para el ruso, su espíritu aspira al absoluto, a la negación de la vida. Morir por un ideal, por absurdo que sea, es su meta, son lo contrario a los existencialistas, a los yihadistas. El suyo es un sacrificio puro, desinteresado, no aspiran al paraíso, a la reencarnación. Ponerse a prueba, llevar todo al límite, es su obsesión. No es casual que los rusos hayan sido los que mejor hayan comprendido el Quijote, que para ellos no es un lunático, un subnormal, es un héroe, un mártir. El surrealismo para ellos no es un movimiento, es una religión, pagana. Kafka en Rusia habría pasado por un escritor realista, costumbrista. Cuando Kafka va, el cachondo de Gogol ("Almas muertas", "El inspector") ha ido y vuelto un par de veces.

La genial comedia negra tizón "Ciudad Cero", una esperpéntica relectura y/o ajuste de cuentas a la mitología, simbolismo ruso, una auténtica oda envenenada a la disidencia,a la americanización que supuso el deshielo, a la tierra de nadie que supone toda transición, es la película más rusa de la historia, la que mejor refleja su espíritu contradictorio, excesivo, irracional, David Lynch es un aprendiz en comparación. También la que mejor escenifica, de forma alegórica,la corrupta esquizofrenia conspiranoica de la dictadura comunista, de todas las dictaduras, es lo que tiene ser impuestas, que carecen de legitimación, de base social. Si después de verla no comprendéis a Putin, a Zverev, a todos los rusos que beben vodka hasta caer desmayados al suelo, no los vais a comprender nunca. Los occidentales inventamos a Dios, los rusos la nada. ¿Con todo esto estoy tratando de justificar al comunista, fascista, son términos sinónimos, de Putin? Para nada, comprender no es respetar, ni apoyar, Putin no es un Quijote, un iluminado, es simplemente un tirano, un puto enano acomplejado como Hitler, Mussolini, Franco o Napoleón. ¡VIVA UCRANIA, MANQUE PIERDA!

"*Ciertos pueblos, como el ruso y el español, están tan obsesionados por sí mismos que se erigen en único problema: su desarrollo, en todo punto singular, les obliga a replegarse sobre su serie de anomalías, sobre el milagro o insignificancia de su suerte."***Cioran**

BABI YAR. CONTEXT (Contexto) (2021) Sergei Loznitsa

Hay que amar al prójimo como a uno mismo, la fraternidad es uno de los valores fundamentales del republicanismo. Como sana aspiración en la vida está muy bien, suena hasta bonito y todo, pero es un hecho que hay pueblos, tragedias, con las que te identificas, y otras con las que no. El sufrimiento debería ser universal, pero hay dolores que te tocan y otros que te dejan más indiferente, la psicopatía, la falta de empatía, el autismo, es el mal del siglo XXI. Las Guerras de Siria, Afganistán, Yemen, no es que nos resbalasen, las imágenes de los refugiados nos tocaban, pero, el famoso pero, no alteraban en casi nada nuestra cotidianidad, eran daños, molestias, colaterales. Cuestión cultural, y religiosa, ni eran europeos ni cristianos, ni compartían nuestros valores ni nuestros usos y costumbres. Vamos que los veíamos como potenciales yihadistas, no como futuros vecinos. A los españoles nos costó varios siglos expulsar a los moros, y cariño, lo que se dice cariño, no les tenemos, es algo que roza lo atávico. Con los ucranianos no nos pasa lo mismo, en el imaginario colectivo Ucrania es Chernobyl, los huérfanos de Chernobyl, que hace décadas vienen de vacaciones a España, y Shevchenko, el mítico delantero del Milan, el que mejor representa la gallardía, que antigua suena esta palabra, del pueblo ucraniano. La identificación con ellos es completa, absoluta, vemos reflejado en su patriotismo, en su suicida comportamiento, lo mejor de nuestra historia. Nos hace recordar Numancia, la Reconquista, el levantamiento del 2 de mayo de 1808, la no claudicación de Madrid en la Guerra Civil, las remontadas europeas del Real Madrid, la derrota de ETA, la resistencia al Golpe de Estado de los supremacistas catalanes (casualmente apoyado, subvencionado, por Putin). Que tanto tiene que ver con esta invasión, una fuerza externa, extranjera, los separatistas catalanes, queriendo romper la indisoluble unidad territorial, la soberanía del pueblo español, algo que defenderemos con nuestra propia sangre si es necesario, preciso. O eso es lo que queremos pensar, soñar, de ahí que vivamos la Resistenciade Ucrania contra el invasor ruso como cosapropia, personal, algo que tiene a los supremacistas catalanes y vascos llorando por las esquinas. Ven como en un espejo lo que les podría pasar si pasaran de la retórica bélica para monguers, para randoms, para partisanos tuiteros, a la acción, al cuerpo a cuerpo, el 1 de Octubre no pasó de ser una infantil charlotada, con escudos humanos (mujeres, ancianos y niños) incluidos, un alarde de valentía, recuerdo que con cero adhesiones internacionales, vamos igualito que Ucrania. Que los únicos que estén del lado del invasor, del fascista, comunista pata negra para más señas, Putin, sean los de Unidas Podemos, los supremacistas catalanes y vascos, Venezuela y Cuba, es de traca, roza la subnormalidad, la estulticia, suicidio, ideológico. Es evidente que hace años que no pisan la calle, que no escuchan a los obreros ni a la clase media, no me extraña que VOX les haya comido la merienda en los barrios, y en las urnas, siempre están en el lado equivocado de la historia, con los nacionalismos excluyentes, totalitarios, xenófobos. La izquierda no pinta nada en los asuntos identitarios, vulgar entretenimiento de burgueses amargados.

Ucrania en términos cinéfilos se reduce prácticamente a dos nombres, Dovzhenko en el mudo, y Loznitsa en el sonoro, aunque en sus mejores películas, “Portret” (Retrato) (2002), “Blokada” (Bloqueo)(2006), hablar, lo que se dice hablar, no se habla mucho, sus imágenes, sobre todo cuando son de archivo,hablan por sí mismas. Loznitsa es el director que mejor ha sabido leer, contextualizando, el pasado de Ucrania, de Europa, y su presente, incluida la ocupación deRusia, que realmente comenzó hace años, 2014, ahora solovivimos sus últimos coletazos, los fuegos artificiales. Su última película, “Babi Yar. Contexto” (2021), que narra el exterminio judío en una localidad ucraniana

por parte de los nazis, a este respecto resulta visionaria, solo hace falta cambiar Hitler por Putin, lo mismo se puede decir de “Donbass” (2017). Loznitsa recupera la grandeza, precisión, de “Blokada” (2006), para hacer un análisis certero de las causas de la invasión rusa, del odio al comunismo de todos los países del Este, los únicos que sufrieron el genocidio soviético en sus carnes, que no idealizan, ni justifican, una dictadura fascista, imperialista, como sucede con la populista izquierda española de urbanización, y la hispanófoba, racista, homófoba, sudamericana.A estas alturas ya es más que evidente que Putin ha cometido una cagada estratégica de dimensiones bíblicas, un órdago a la grande sin cartas, contaba con la inacción de los dirigentes europeos, y hacía bien en contar con ella, pero no calibró la reacción numantina de los ucranianos, y de la gente de a pie, que gracias a las redes sociales han conseguido que los políticos muevan el culo, y aprieten el botón rojo nuclear del siglo XXI, el SWIFT (sistema de pagos internacional), no para defender de corazón, o por principios morales, a los ucranianos, sino para salvar el propio culo, fuera de la política hace mucho frío. Putin, gane o pierda esta batalla, esta pataleta de viejo verde aburrido e impotente, no va a conseguir absolutamente nada, ha logrado en un tiempo récord, apenas una semana,que todo el mundo le desprecie, y lo que es peor, y bastante más injusto, a todo el pueblo ruso. Si su temor era que la OTAN se expandiese por el Este, la mejor manera de acabar con la política de bloques, lo único que legitima a Putin ante su propio pueblo, el supuesto enemigo exterior, la táctica de todos los nacionalismos excluyentes, de todos los fascismos, sus peores pesadillas se han hecho realidad, no solo ha legitimado ante la opinión pública esa expansión, sino que la ha convertido en algo imprescindible, viable. La Unión Europea, y la OTAN, van a crecer exponencialmente, dejando por completo ahogada, aislada, a Rusia, y a todos los nacionalismos periféricos, regionales, incluidos los catalanes y vascos, que saben de sobra que la invasión de Ucrania supone la puntilla definitiva a sus húmedos sueños supremacistas, eugenésicos. Por una vez va a ser verdad la irritante frase de autoayuda de toda crisis es una oportunidad, Europa, el sentimiento de pertenencia a algo superior a tu propio país, salen muy reforzados, lo que no han conseguido los Fondos Europeos, ni el programa Erasmus, lo va a conseguir la ida de olla de un estalinista de toda la vida. Por fin, YA SEMOS EUROPEOS.

“*Parece que los ucranianos son unos locos que han decidido desafiar a una gran potencia nuclear, pero para nosotros es la elección entre un mundo totalitario, de los herederos de Stalin, o uno democrático y liberal. El totalitario económicamente no puede sobrevivir, pero es capaz de hacer cualquier cosa por prolongar su supervivencia.Putin declaró en una conferencia internacional en Munich (2007) que Ucrania no es un Estado, es un territorio que antes perteneció parcialmente al imperio ruso y parcialmente al austrohúngaro. Hace 15 años se dijo que no existía el Estado de Ucrania y nadie quiso enterarse. Eso sí, Rusia necesitaba un tiempo para recuperar la economía, para enganchar Europa a los oleoductos y gasoductos y para crear un ejército capaz de realizar este tipo de operaciones. Es decir, toda esta amenaza ha sido pagada con el dinero de los europeos que compraban a Rusia gas y petróleo, con ese dinero se ha armado un país. A mí hoy me recuerda la tensión que se vivió en 1939.”*
Sergei Loznitsa

SOVIST (Conciencia) (1968) Vladimir Denisenko

La única diferencia entre los Nazis y los Soviéticos es de cantidad, de volumen, los Soviéticos asesinaron a muchos más millones de personas, de disidentes, y en muchos más países (25 Stalin - 11 Hitler). Sus seguidores, sus groupies, Rusia, Cuba, Venezuela, Camboya, Laos, Vietnam. Etiopía, Angola, Mozambique, Afganistán, China, Corea del Norte (todas dictaduras alentadas y mantenidas por Rusia), tampoco se han quedado cortos, solo China 60 millones. Que a estas alturas todavía haya personas que identifiquen comunismo con igualdad, con libertad, con justicia, con pueblo, es para hacérselo mirar por un psiquiatra, por un exorcista. La guerra, la represión, la resistencia, son los tres grandes motores de la Historia, de la Economía, todas las naciones han construido su identidad, su dignidad, al compás de las batallas, de las muertes, generalmente de civiles. Antes de la invasión del enano Putin, refrendada por la gran mayoría del pueblo ruso, Ucrania en el imaginario colectivo no era más que una ex-República Soviética, Chernobyl, ahora ya tiene entidad propia, y a nivel mundial. Sus posibilidades de entrar en la Unión Europea eran nulas, ahora es un hecho que va a suceder, más pronto que tarde, Europa, Alemania, lo necesitan para lavar su conciencia, los misiles se los hemos comprado a base de calefacción y sofritos. Que los ucranianos nunca fueron rusos se constata viendo su cinematografía, tanto en las películas realizadas en Ucrania, como en las realizadas por directores ucranianos en la URSS, hay un toque poético, onírico, personal, diferente, son infinitamente más apasionados, radicales, puros, como los Georgianos. En concreto esta película tiene la grandeza formal, conceptual, partisana, de "Tierra de todos" (1962) de Isasi-Isasmendi, de "Diamantes de la noche" (1964) de Nemec, la obra maestra de la nueva ola checa, las tres constituyen un tríptico perfecto sobre los dilemas morales de la guerra. Es imposible hacer una película más bella, austera y brutal, hasta la muerte adquiere una belleza plástica deslumbrante. Viéndola se comprende la resistencia numantina, el patriotismo, de los ucranianos, ni hincaron la rodilla ante los Nazis, ni la hincarán ante los Rusos, los nuevos fascistas, de izquierdas, el fascismo no tiene ideología, solo escatología. La película fue rodada por Denisenko como una especie de experimento, de masterclass, junto con sus alumnos de la Escuela de Cine de Kiev, de Kyiv, y solo se estrenó después de la Perestroika, en 1989, razón por la que es completamente desconocida fuera de Ucrania a pesar de su genialidad. Para trasplantarla al presente solo hace falta cambiar a los alemanes por rusos.

VKHODYASHCHAYA V MORE (Entrando al mar) (1965) Leonid Osyka

La adolescencia es el territorio de la mitomanía, de la megalomanía, de la utopía, el caldo de cultivo perfecto para el comunismo, una ideología más simple, maniquea, que el mecanismo de un chupete. Al comunismo le quitas el postureo, y el esteticismo, pósters, camisetas, sudaderas, chapitas, y se queda en nada. Esa fascinación por el marketing imaginero, por la publicidad, digna de los nazis, por el uniforme adoctrinamiento, el ucraniano fue prohibido, ha conseguido que a nivel mundial nos creamos a pies juntillas que la URSS (Unión de Repúblicas Soviéticas) y Rusia son lo mismo, una y grande. Y ni la URSS era algo homogéneo, ni una unión bien avenida. La gran mayoría de la ex-Repúblicas fueron invadidas y tenían una personalidad cultural propia muy definida, y ni tan siquiera la castradora dictadura comunista consiguió sepultarla del todo. Ucrania siempre fue a lo suyo, marcó su propio paso, fue cuna, y refugio, de disidentes. Mientras los soviéticos dedicaban todos sus esfuerzos al realismo, los libres ucranianos estaban más por la labor del cine poético, del cine-ojo, del constructivismo. Conocemos más de la cultura ucraniana de lo que creemos, y su influencia en Occidente, en Europa, ha sido decisiva. Gogol, Bulgakov, Némirovsky, Joseph Conrad, Ajmatova, Joseph Roth, Paul Celan, Isaac Babel, Clarice Lispector, Ilya Ehrenburg, Svetlana Aleksiévich, Zbigniew Herbert, Andrei Kurlov, Malévich, Dovzhenko, Vertov, Muratova, Paradjanov, Bondarchuk, Chukhrai, Kovalyov, Larisa Shepitko, Zulawski, Otto Preminger, Anatole Litvak, Donskoi, Maya Deren, Kawalerowicz, Kozintsev, Lopushanski, Loznitsa, son ucranianos, no rusos (el padre de Tarkovski era ucraniano, Mayakovski, Chejov y Solzhenitsyn de origen ucraniano), y sin ellos no existiría ni la literatura moderna, todo el boom latinoamericano nace de "Almas muertas" y "El maestro y Margarita", ni la pintura abstracta, ni el cine fronterizo, experimental.

Toda esta chapa, digresión, para evitar destriparos este maravilloso corto, para que acudáis completamente vírgenes, y desnudos, a él. Ucrania también tuvo su nueva ola, más poética, y para no variar, supera a la original, Truffaut hubiera matado por hacerla. Por supuesto las autoridades soviéticas, la censura, consideraron esta lírica parábola sobre el final de la infancia como escapista, existencialista, decadente, eso de que las personas traten de huir de la gris prosa cotidiana yendo a una luminosa playa es una herejía capitalista, simple belleza para burgueses diletantes. Le pidieron que la remontara y se negó, con dos cojones, por algo la ensaladilla ucraniana se diferencia de la rusa en que lleva de adorno dos huevos cocidos y un espárrago gordo, también llamado cojonudo.

THE EARTH IS BLUE AS AN ORANGE (La tierra es azul como una naranja) (2020) Iryna Tsilyk

Entono el mea culpa, como amante del cine ruso, cada vez que veía una película de las ex-Repúblicas Soviéticas, mentalmente la archivaba en la categoría de cine ruso a secas. Un menosprecio a estos países independientes basado exclusivamente en la ignorancia, en los prejuicios. En cuanto profundizas un poco en la historia de estos países te das cuenta que su odio visceral a Rusia, al comunismo en general, está más que justificado, fueron invadidos, masacrados, esquilmados, amparándose en una ideología que no es más que pura fachada. Las dos primeras víctimas de toda dictadura comunista son la verdad, y la libertad, las dos únicas cosas por las que merece la pena luchar en esta vida, en la justicia y el amor ya no creo, eso que me ahorro. La serie que mejor ilustra esta doble cara del comunismo (léase fascismo), es la ochentera "V", que ahora habría que rebautizar como "Z", con z de nazis. La invasión de Ucrania comenzó en 2014, cuando el genocida Putin decidió aleatoriamente que el Donbás, la región más industrializada de Ucrania, era un territorio exclusivamente ruso (cuando nunca lo fue, los rusos hicieron su propia marcha verde, como los marroquíes, para explotar sus cuencas mineras, y cuando Ucrania se independizó en 1991, más del 80% de la población votó a favor de escindirse de la Unión Soviética), y por tanto había que expulsar, masacrar, a sus legítimos habitantes ucranianos, descendientes directos de los aguerridos cosacos. Una simple paja mental como la de los supremacistas catalanes y vascos considerándose una colonia de España.

Terminado el contexto, vayamos al texto. Iryna resucita a Vertov, su cine-ojo, y lo lleva a otra dimensión mucho más transparente, humana, cotidiana, cercana, a lo Alberto Cima ("Tallinn Lieve"), a lo Akerman ("D´Est"), a lo Kiarostami ("Close-Up"). Vertov quería que la cámara, el hombre cámara, no fueran meros testigos, que formaran parte de la película, de la vida, que fueran un protagonista más, muchos de sus operadores murieron en el intento. Vertov lo consiguió, pero no del todo, no logró desprenderse del componente espectacular, esteticista, reflejó la vida como no se había hecho hasta ese momento, pero no la vida misma, o solo en su parte más superficial, mecánica, ritual. Iryna coge el relevo y se lo lleva a casa, a la casa de una familia recluida en una zona de guerra, el Donbás, a la que conoció cuando realizaba un taller de cine para adolescentes de la guerra, y lejos de hacer un simple reportaje amateur, se marca la "El sol del membrillo" del cine ucraniano, sin caer en ningún momento en el victimismo, en la desesperanza. Iryna, la familia, se aferran al cine, a la creación, con la pasión de un moribundo, el carpe diem-noctem, llevado al extremo, y sin buenismo pastelero a lo "La vida es bella". En medio de una guerra el único territorio posible es el presente, en Sarajevo mientras bombardeaban los jóvenes organizaban raves. Pues Iryna, que también es poeta, hace lo mismo pero sin estridencias, histerismos, hedonistas, paganos, haciendo que el metalenguaje, el proceso de filmar, y la vida misma, converjan, se hagan indistinguibles. Pasamos del cine-ojo al cine-vida, si nos queda un solo segundo de vida, hagamos algo productivo, creativo, con él, trascendamos la muerte desde la superficie de lo real con guerra de fondo, lo que viene siendo misticismo a palo seco. "La tierra es azul como una naranja", título extraido de un poema de Éluard, es una película heroica, resistente, partisana, creyente, los ucranianos no dejarían de ser libres ni sepultados bajo una tonelada de hormigón. Numancia fue el ejemplo paradigmático de resistencia pasiva, fatalista, Ucrania es su reverso optimista, proactivo, resiliente. ¿Seguirán vivos los protagonistas, los modelos, en 2022? Miedo me da saberlo.

"*Mientras algunos defienden su tierra con armas, otros la defienden contando historias, y también es muy importante porque el silencio puede ser una especie de crimen también."* **Iryna Tsilyk** (declaraciones de hace 9 días)

KOMITAS (1989) Don Askarian

Creo que estaremos de acuerdo en que Tarkovski no inventó el cine, es más, puestos a añadir consensos, podría incluso afirmar que antes de su advenimiento ya se utilizaba el travelling, las panorámicas, la grúa y el zoom para hacer visibles el tiempo, el espacio, la cámara. A pesar de los esforzados esfuerzos de Schrader por convertir a Tarkovski en un director trascendental, el único trascendental de la historia del cine, la realidad es que es tan inmanente, terrenal, cinéfilo, como el resto. Y su principal aportación cinematográfica es convertir la utilización de la música clásica en un cliché festivalero, algo en lo que tampoco era pionero, cuando los rusos van, los polacos y los checos hace tiempo que han vuelto. No pretendo menospreciar a Tarkovski, al que hace décadas que no veo, solo bajarle del púlpito, en el que cierta crítica le ha subido, el espectador cada vez menos. Como Antonioni, su principal referente junto con Bresson, Bergman y Buñuel, sin olvidar a los ucranianos Dovzhenko y Parajanov, tuvo su propia escuela: Bartas, Nuri Bilge Ceylan, Lav Diaz, Tarr, Reygadas, Sokurov, Zvyagintsev, Malick, Kieslowski, Erice, y un largo etcétera, en el que habría que incluir al armenio Askarian, que seguramente tuvo en mente "Andrei Rublev" (1966) al realizar esta película, aunque con la que tiene más semejanzas, afinidades, es con "Pirosmani" (1969) del georgiano Giorgi Shengelaya, y sobre todo con "Csontváry" (1980) del húngaro Huszárik, aunque formalmente esté más cercana a Angelopoulos. Las cuatro son biopics de artistas místicos (Komitas era compositor), o enfermos mentales para sus contemporáneos, que anteponen las visiones, las imágenes, a la narración convencional, a la vulgar biografía. Digamos que son películas simbólicas, plásticas, más destinadas a los sentidos que al cerebro, tratar de interpretar, de descifrar, sus imágenes es perder el tiempo, la cultura eslava nos viene grande, hemos perdido por completo nuestro acervo, bestiario, medieval. Si eres inmune a la belleza apabullante de esta película, felicidades, eres un psicópata, disfrútalo.

P.D: A los cinéfilos pata negra les gusta más "Avetik", salen tetas.

OLEGS KRIG (La guerra de Oleg) (2017) Simon Lereng Wilmont

Juzgar el todo por la parte siempre es injusto, pero si la parte es casi el todo no tanto. Al genocida Stalin le apoyaba mayoritariamente el pueblo soviético. Al genocida Hitler le apoyaba mayoritariamente el pueblo alemán. Al genocida Putin le apoya mayoritariamente el pueblo ruso. Y no, no eran, son, víctimas de la desinformación, en el siglo XXI siempre hay un modo alternativo de informarse aunque te censuren las principales plataformas, aunque se dediquen miles de millones a crear una falsa realidad paralela, y aún más en el país paraíso de la piratería, de los hackers. Podemos, casualmente pro-Putin, ha fracasado por completo a pesar de controlar las redes, lo mismo le va a pasar a Vox, casualmente pro-Putin, los supremacistas catalanes, casualmente pro-Putin, fracasaron estrepitosamente en su amago de Golpe de Estado a pesar del apoyo logístico, informático, de Rusia y de China. El relato único ya no se puede imponer, ni tan siquiera en la dictadura comunista de Corea del Norte. El intento, frustrado, de invadir la región ucraniana del Donbás en 2014, de tratar de romper la soberanía territorial de Ucrania, fue una de las operaciones de manipulación masiva a gran escala más exitosas de la historia. Consiguió hacer pasar una operación estrictamente económica (lo mismo que hacen los supremacistas catalanes-vascos en España, tratar de convertir una cuestión económica, no querer aportar parte de su inmensa riqueza a la hucha común, en una cuestión identitaria, nacionalista, eugenésica), es la región más industrializada, minera, de Ucrania, estratégica (las bases en Crimea), controlar todos los puertos del Mar Muerto, por una legítima acción de defensa propia de una región supuestamente pro-rusa (el 82% votó a favor de la secesión de la Unión Soviética, que prohibió la utilización del ucraniano, hablar ruso no te convierte en pro-ruso, en pro-Putin), en la que los rusos insurgentes eran supuestamente masacrados (no hay cifras oficiales de muertos, ni ninguna denuncia admitida en la ONU ni en el Tribunal de Derechos Humanos), como si resistirse legítimamente a una invasión extranjera, todo separatista lo es, fuera un genocidio. A este gran fake de Crimea y el Donbás contribuyó la pasividad absoluta de Europa y de EEUU, más preocupadas por sus respectivas crisis económicas que por los Derechos Humanos. De los barros de Clinton, de Merkel, estos lodos.

La prueba de que esta invasión nunca tuvo un apoyo masivo de los habitantes del Donbás es que 8 años después, y a pesar del empleo por parte de Rusia de miles de mercenarios de todo el mundo, y de fabricar miles de acciones de falsa bandera (autobombardeos a civiles, violaciones, montajes fotográficos, cinematográficos, banderitas nazis, etc.) para tratar de vender al mundo, y a los propios rusos, la imagen de Ucrania como un pueblo de sanguinarios nazis (recuerdo que 8 millones de ucranianos murieron en la Segunda Guerra Mundial, que 200.000 partisanos ucranianos combatieron contra los nazis en Ucrania), Rusia no ha conseguido su objetivo, hacerse con el control de la región. Si se necesitaran más pruebas, cuando en 2022 la invasión ha entrado en su fase final de intervención militar masiva sin disimulos, los cientos de miles de habitantes de la zona no han ido a refugiarse a Rusia, sino al resto de Ucrania y a Europa. Si el Donbás era zona rusa y solo pretendían liberarla del yugo nazi ucraniano, resulta paradójico que el pueblo del Donbás haya recibido a balazos a sus libertadores y no con clavelitos. La heroica resistencia de Mariupol comparada con la de Numancia es un juego de niños, la constatación más que evidente de que la pro-rusidad de la región es un simple sueño húmedo del genocida Putin, una vulgar excusa para justificar lo injustificable, que a estas alturas ya no compra nadie con dos dedos de frente, los supremacistas catalanes-vascos y los pro-comunistas =pro-fascistasespañoles,

Podemos y Vox son indistinguibles, no tienen ni medio. El gran mantra de la propaganda rusa con respecto al Donbás es que la insurgencia partió del pueblo (el mismo mantra del separatismo catalán, un movimiento vertical, de las élites burguesas, que nunca ha tenido un respaldo, impulso, popular, siempre ha sido teledirigido, subvencionado, desde las propias instituciones catalanas, desde el sistema, y no será por falta de adoctrinamiento educativo, mediático),que los rusos en ningún momento intervinieron, se ve que las armas aparecieron de forma milagrosa, total 8 años de guerra no generan gastos militares, porque si hubieran intervenido el asunto hubiera durado una semana. La realidad es tozuda, y la fase final de la invasión rusa, del intento de exterminio de Ucrania, 2022, ha demostrado de forma palpable que no solo no son capaces de tomar el control de las supuestas zonas pro-rusas, porque no tienen ni el apoyo de los habitantes ruso hablantes, que se consideran tan ucranianos como el resto, sino que a mayores en el resto del país se han encontrado con una feroz, heroica, resistencia. La supuesta Guerra Civil (hay unos separatistas y otros que defienden su tierra) que los rusos trataron de vender, nunca fue tal, fue una insurrección auspiciada, pilotada y subvencionada por los rusos, que infiltraron a miles de mercenarios entre la población, también en Kyiv con poco éxito (lo mismo que intentó Putin en Cataluña con el 1-O, no contaba con la cobardía de los supremacistas catalanes, ni con el patriotismo de los españoles). Los mismos que masacraron a los civiles pro-rusos con ataques de falsa bandera para provocar que la población se pusiera de su parte, cosa que no sucedió, y para crear una coartada, justificación, para la invasión del ejército ruso en 2022, ya que tras 8 años de guerra de guerrillas no habían conseguido ninguno de sus objetivos, el pueblo ucraniano, el reducido ejército ucraniano, les habíanparado los pies, lo mismo que están haciendo ahora a gran escala. Conviene recordar que es el mismo pueblo que se levantó contra los tártaros, contra los nazis, contra los fascistas comunistas, contra el corrupto Yanukóvich, que soportó la humbruna provocada deliberadamente por Stalin en los años 30, que hizo la "Revolución Naranja" para protestar contra la ruptura de las negociaciones para un acuerdo de asociación entre la Unión Europea y Ucrania. Los ucranianos siempre se han sentido europeos, sus dirigentes no tanto. "*Es verdad, nadie sabe dónde están los límites de la Unión. De Kiev a Lisboa, Europa está desconcertada. Pero algo es seguro: para los ucranianos, Europa ya está aquí."* (Konstantin Sigov). Un pueblo que como el argentino ha encadenado crisis económica tras crisis económica, ya tiene callo, toda su vida han vivido en economía de guerra, así que resistir una guerra real para ellos es un día más en la oficina, resisten casi por inercia. Antes de la invasión de Putin, Ucrania como nación, como identidad, estaba en plena construcción, ahora hay una unidad, un sentido patriótico, identitario, que no existía, los ucranianos nunca se han sentido tan ucranianos como ahora. Putin esperaba que lo recibieran bajo palio, y lo que ha conseguido es despertar, crear, una nación, a mayores querida por todo el mundo. A Rusia, a los rusos, les va a costar décadas recuperar el prestigio cultural que tenían, son los nuevos parias, payasos, del mundo.

Hecha la introducción pasemos a lo mollar, al cine. La invasión del Donbás, me niego a llamarla Guerra, o Conflicto, porque es una agresión unilateral sin ningún motivo humanitario ni moral, ha sido tratada en el cine con bastante brillantez, incluso con cierto sarcasmo, "Donbass" (2018) de Loznitsa, "La cacofonía de Donbás" (2018) de Igor Minaev, algo ajeno a los rusos, el pueblo más literal, serio, en el mal sentido, del mundo (recuerdo que Gogol era ucraniano, y que Dostoyevski y Tolstoi la alegría de la huerta no eran). Voy a obviar las rusas (incluyo "Donbass" (2016), el "documental" de parte, pro-ruso, de la subnormal Anne-Laure Bonnel, la Talegón francesa, a la que la actualidad, los bombardeos rusos a civiles, a niños, Buya, la han dejado completamente

sin argumentos, noqueada, aunque siga con sus memeces pro-Putin en twitter, como la payasa voxera Liu Sivaya) porque los rusos no hacen cine, hacen propaganda, siempre la han hecho, razón por la que el 90% del doctrinario, dogmático, cine soviético no hay por donde cogerlo, da arcadas, Goebbels era un aprendiz en comparación. La gran diferencia entre el capitalismo y el comunismo es que el capitalismo no te impone una forma de vivir ni de crear, ni de ver la vida ni el arte, puedes vivir completamente al margen, doy fe, sin terminar en Siberia. Sin libertad no hay vida, no hay creación, pensamiento, posible, luego el comunismo es incompatible con la vida, con el arte, con el cine. "La guerra de Oleg" es la mejor película sobre la insurrección separatista del Donbás, sobre la guerra como fondo en general, desde el punto de vista de los sufridores, de los civiles, en concreto las mujeres, y sobre todo los niños. Lo más cercano que vas a estar nunca de sentir el miedo, la incertidumbre, de una guerra en tus propias carnes. Pensé que "La tierra es azul como una naranja" (2020) de Iryna Tsilyk era insuperable pero esta es todavía mejor, e igual de bella, de hecho es imposible que no le sirviera de referencia. Lo mejor de todo es que la película está situada en tierra de nadie (Hnutove, cerca de Mariupol, la Sarajevo del siglo XXI), se nota que el director es danés, por lo que no se puede calificar ni de pro-rusa ni de pro-ucraniana sino solamente de anti-bélica, o una película sobre la crueldad, inconsciencia, desamparo, de la infancia. "La piel que brilla", "El camino", del cine directo-diario.

ILIUZIJOS (Ilusiones) (1993) Kornelijus Matuzevicius y Diana Matuzeviciene

Me encanta el nihilismo, fatalismo, lituanos, para un castellano viejo es como sentirse en casa. Sabonis, Homicius, los dos más grandes jugadores de baloncesto lituanos de la historia, jugaron en el Fórum Filatélico de Valladolid. Curioso que para los vallisoletanos este nombre represente una de las páginasmás gloriosas del deporte local, y a la vez su mayor oprobio, la más grande estafa piramidal de la historia de España. No hay mayor demostración de que todo lo que sube, baja, de que nunca vas a estar más cerca del vacío que cuando triunfes. Este pesimismo existencial, tan eslavo como castellano, hace que hasta la palabra ilusión suene a sarcasmo, a esperanza de penitente. Este corto es desolador no por lo que cuenta, que no es más que exteriorizar nuestros pensamientos, rumios, más íntimos, con la crudeza de un Cioran, sino por cómo lo cuenta, con una frialdad quirúrgica, con una belleza helada, lo más cálido en él es la nieve. "Ilusiones" es una invitación a la ataraxia, a la no-acción, a la no-creación, un preferiría no hacerlo como la Catedral de Burgos. Si necesitas una coartada para no hacer nada, para no calentar el corazón, ni el cerebro, esta es tu película, una píldora de sabiduría amarga, un petardo en un funeral.

PAVASARIS (Primavera) (1997) Valdas Navasaitis

Caviar lituano para los amantes de FRANCO PIAVOLI y NINA HEDENIUS.

AL-MUMMIA (La momia) (1969) Shadi Abd al-Salam

Una de mis grandes frustraciones como cinéfilo es el cine africano, hace años me propuse hacer una antolejía con mis 100 películas favoritas, la antesala, estímulo, para descubrirlas, y lo tuve que dejar por imposible, ni estirando mucho llegaba a las 25. Un continente de más de 1.000 millones de habitantes, de 54 países, la supuesta cuna de la humanidad (viva la escultura persa), y ni rebuscando entre las piedras del desierto, que alguna habrá, daba con joyas ocultas u olvidadas. Obviamente ser el continente más pobre del mundo, gracias a la colonización y a los posteriores dirigentes autóctonos, no ayuda mucho, pero Hispanoamérica tampoco es que nade en la abundancia y a las 100 llegas con relativa facilidad. Cinematografías potentes en el continente solo ha habido, hay, dos, Egipto en el cine clásico (aunque los egipcios no se consideran africanos, los argelinos más o menos lo mismo), Chahine, que no es para tanto, se codeaba con los grandes en todos los festivales, y Nigeria en el moderno, aunque en este caso sea una simple cuestión de cantidad, Nollywood (más de un millón de trabajadores, más de 1.500 películas al año, el Wakalywood ugandés va por el mismo camino) es la segunda industria más grande del mundo después de Bollywood, la tercera es Hollywood. Un enigma parecido al que haya tan pocas grandes películas realizadas por negros, perdón racializados, en los Estados Unidos, aunque aquí hay que dividir entre el África Blanca (Argelia, Egipto, Libia, Marruecos y Túnez), de influencia francesa, y el África Negra, a ellos mismos no les gusta que se les mezcle, son así de escogiditos, los negros son tan racistas como los blancos y los café con leche. Ahora pasemos a la película, de las pocas africanas, sin ganas de ofender, que están en mi canon canónigo desde el principio, incluso años antes de que Scorsese la descubriera, es lo bueno de ser un visionario por parte de madre, de pequeño tenía alucinaciones que siempre se cumplían, de mi adolescencia teosófica hablaré otro día. Antes de nada decir que no amo Egipto, salvo por Om Kalthoum, y que no he estudiado arqueología espoleado por el visionado de Indiana Jones, que en España los hay a miles en mi generación, luego la momia del título no me sirvió de aliciente, tampoco las pirámides, que me resbala saber su origen, por mí como si las hicieron los extraterrestres. Mi aproximación a “Al-Mummia”, la gran obra maestra del cine africano, de nuevo con perdón, dejémoslo en árabe, es estrictamente cinematográfica, formal, no hay exotismo, snobismo, que valga. La esotérica película, mezcla de aventuras, western y misticismo, o la versión formalista, misteriosa, críptica, de Indiana Jones, aúna en su seno dos tipos de belleza, la formal, encuadres, montaje, y la plástica, el interior del encuadre, fotografía y dirección artística, algo que no siempre suma, aquí sí.

SHATRANJ-E BAAD (El ajedrez del viento) (1976) Mohammad Reza Aslani

Los directores iraníes son extraordinarios montadores, pero por alguna extraña razón el ojo crítico occidental solo ve planos secuencias. La fluidez mágica de sus películas la deben atribuir al Espíritu Santo. Todo lo que se sale de la habitual escala de planos: plano general, plano medio, primer plano, plano-contraplano, les parece simple torpeza, amateurismo. Pues incluso dentro de esos estrechos parámetros digamos clásicos, a la manera del cine de autor europeo más narrativo, el aristocrático italiano, Visconti, portugués, Oliveira, el cine iraní también tiene sus hitos, sus joyas universales. Dejémoslo en singular, joya universal, porque "El ajedrez del viento" es la gran película del cine iraní anterior a la llegada de los talibanes islamistas, al boom de los 90. La única que podría pasar por europea por su increíble factura formal, por su deslumbrante fotografía (inspirada en Vermeer en las tomas diurnas, y en Georges de la Tour y en "Barry Lyndon" en las nocturnas), montaje, que aún teniendo más aire que el habitual mete-saca del cine americano, no llega al extremo espacio-temporal de Kiarostami, Panahi, Saless, Jalili, Nabili o Naderi. En "El ajedrez del viento" hay fragmentación, puesta en escena, encuadres medidos, cambios de escala, belleza plástica, espectral banda sonora, sutiles, envolventes, movimientos de cámara, arte dramático, todo con cierta distancia contemplativa, aristocrática, oriental. Hay un poso de elegancia, de decadencia, de riqueza, de sibaritismo, bastante ajeno al cine iraní, casi siempre al límite de la porno miseria. Que la película no sea conocida por el común de los cinéfilos no tiene mayor misterio, fue prohibida por la dictadura islámica en 1979, y se daba por perdida hasta que en 2015 se encontraron los negativos en una tienda de antiguedades de Teherán, el propio director se encargó de sacar la copia del país antes de que la destruyeran. A partir de ahí las fundaciones World Cinema Project y Cineteca de Bologna, con el patrocinio de Georges Lucas, se encargaron de la restauración, y se presentó en 2021. Vamos que no os sintáis unos ignorantes, no se conocía ni en Irán, a pesar de ser la gran obra maestra con mayúsculas del cine iraní (con minúsculas lo es "Delbarán" de Jalili), su película más ambiciosa, valiente, apasionada, voluptuosa, oscura, sórdida, morbosa (la secuencia de lesbianismo más bella, delicada, manual, de la historia del cine). En la línea de las sagas familiares de Ripstein, de las tragedias fassbinderianas, hay hasta coro griego, buñuelianas, galdosianas, la protagonista no deja de ser una Tristana feminista y persa. Un eslabón perdido, de un país perdido culturalmente, cinematográficamente, para siempre.

OKNO NA PODWORZE (La ventana indiscreta) (1979) Marcel Lozinski

Comienzo con un cebo para los amantes del cine clásico: Alfred Hitchcock. Solo con eso, algunos ya empezarán a salivar. Si añado "La ventana indiscreta", el resto tendrán que sacar un pañuelo. Hasta aquí el cebo, ahora viene la cruda realidad. El polaco Lozinski, tomando como punto de partida la película de Hitchcock, en apenas tres gloriosos minutos desmonta todo el cine clásico, y el manierismo de Hitchcock, el mago del suspense, de la manipulación. Lozinski suprime cualquier amago de épica, de drama, en el acto de mirar, y ser mirado. Devuelve a la mirada su función básica, esencial, la de observar la realidad, la cotidianidad, sin esperas, sin progresión narrativa. Lo que hacíamos todos cuando éramos pequeños, desde el balcón, o desde las ventanas que daban al patio de luces, dejarnos fascinar por el simple movimiento ritual de la vida, de las personas, mientras realizan sus actividades domésticas (la base de la posterior película de Akerman), sin más, sin menos. Cualquier imagen descontextualizada es misteriosa, por vulgar, rutinaria, que sea. El irónico Lozinski resucita a los hermanos Lumière, y los planta delante de un espejo. Metacine costumbrista, de andar por casa. Menos es más, gordo cabrón. Todos somos porteras.

HITOTSU NO UTA (Una canción que recuerdo) (2011) Kyoshi Sugita

Japón es la única de las cinco grandes, España, el burro siempre delante, Italia, Francia, América, que nunca ha tenido un periodo de barbecho, de sequía. Una época en la que no haya aparecido un director fuera de serie. Un director que sostenga por sí solo en todo lo alto el prestigio, la calidad, de una cinematografía. Desde el cine clásico a la actualidad, Japón ha ido encadenando genio tras genio, el testigo del lenguaje, de la forma, nunca he dejado de estar a buen recaudo. Al imprescindible trío calavera Ozu, Naruse, Shimizu, aparentemente insustituible, le ha seguido otro terceto igual de esencial, Oguri, Ishikawa (Hiroshi), Sugita, aunque su reinado sea mucho más modesto, marginal, discreto. A Ozu no hay cinéfilo que no le conozca, aunque solo sea de oídas, a Sugita no hay cinéfilo que lo conozca, ni tan siquiera de vista. Dar espesor a la rutina, formalizar lo cotidiano, es el hilo invisible que une a los dos. Sublimar los puntos muertos, los intersticios, vacíos, de la vida, las esperas, y en el caso de Sugita, sin necesidad de codas. Convirtiendo las transiciones, los trayectos, las passeggiatas que Antonioni elevó a otra dimensión, en el núcleo narrativo, justo lo que las demás cinematografías, salvo la iraní, desprecian, descartan. Hacer una película de una no película, a lo Tsai Ming-Liang, a lo Hsiao-Hsien, pero sin formalismo, sin desvelar la costuras. Haciendo pasar la forma por algo natural, amateur, casi al límite de la cámara oculta. Pasamos de la cámara invisible, de la subjetiva cámara de autor, a la objetiva cámara de seguridad. La evolución, involución, natural, pasar de el director es Dios, a el director no es más que un intermediario, un catalizador. La negación del contracampo es la negación de la identificación, la reivindicación de la distancia, del placer de mirar sin tensión, narrativa. ¿La película es una apología del ensimismamiento, del voyeurismo, como "Okaeri" (1995), evidente punto de partida, de su maestro Makoto Shinozaki? Sí y no, es un fiel reflejo de la época que nos ha tocado vivir, en la que las palabras intimidad, comunicación, han dejado de tener sentido, valor, pero no es pesimista, fatalista. La comunicación, atracción, existe, pero no a la manera expansiva, impulsiva, de los latinos. Como buenos orientales, la interacción, los sentimientos, afloran poco a poco, casi en segundo plano, con la delicadeza, sensibilidad, ternura, silencio, de Ishikawa. Y cerrando el círculo de la triada, con la progresiva revelación del espacio, con el humanista amor a la naturaleza, y la redentora comunión final, habituales en Oguri. 18 años después, "Caro diario" se ha convertido en un tomavistas, en una colección de instantes, vistos con la distancia, el tiempo, del francotirador, del tímido. Y con un plus de respeto, cariño, a los muertos, a los viejos, que ya no existe en la hipersexualizada, narcisista, Occidente.

"*Realmente no me importa la posición de la cámara, porque para mí lo importante es el contenido de la escena, no el encuadre."* **Kyoshi Sugita**

SUNDAY DRIVE (Dominguero) (1998) Hisashi Saito

Hombre enamorado de su empleada.
Hombre, o la empleada, mata al novio de la empleada.
Huyen los dos sin un rumbo fijo en un coche familiar.

¿Suena apasionante, verdad, una especie de "Bonnie & Clyde" a la japonesa? Pues no tiene porqué, lo importante es el cómo. El espectador normal, el literal, esperará una película de acción, una road-movie trepidante, con sus escenitas de persecuciones y sexo. El espectador anormal, el que comprende la ironía, el sarcasmo, el humor negro, en este caso amarillo, no esperará nada hasta ver por dónde van los tiros, no prejuzgará. Si resulta que finalmente no es una película de acción, que es una película de las que se denominan lentas, muy lentas, de largos planos secuencia y cámara fija, en las que no hay psicología, ni emoción, ni apenas desarrollo narrativo, ni diálogos dramáticos, ni actuaciones expresivas, ni personajes brillantes, sino grises, callados, soseras, el espectador normal, el literal, dirá que la película es lenta, muy lenta, y que como película de acción es muy aburrida, fallida, porque no pasa gran cosa, solo escenas de una vulgar cotidianidad. El espectador anormal, el que trata de interpretar, comprender, lo que ve, se dará cuenta de que si todos los elementos son los típicos de una película de acción, y la película no lo es, pues probablemente será por algo. Lo que viene siendo una parodia de película de acción, o humor negro, amarillo, soterrado, y con cara de palo, a lo Kitano, a lo "Adrenaline Drive" (1999) de Shinobu Yaguchi. Si las secuencias son deliberadamente largas, estiradas, aburridas e insustanciales, si hay giros, digresiones, absurdas, si todo es plano, desapasionado, es porque te estás tratando de reír de las películas en las que las secuencias son cortas, y pasan, y se sienten, muchísimas cosas, por inverosímiles que sean. Si todas tus expectativas son traicionadas, incluida la de que por estar producida y protagonizada por Shinya Tsukamoto ("Ichi the Killer", "Tetsuo") va a ser una película cyberpunk, anárquica, quizás es porque el director (a mayores DJ, Hisacid para los amigos) quiere traicionarlas, y reírse del espectador normal, del que disfruta con insustanciales películas de acción, en las que no hay nada que pensar, que ver, porque todo sucede tan deprisa que el cerebro es incapaz de asimilar nada. Resumiendo, ¿qué es más insustancial, aburrido, una película que es exactamente lo que esperas, que está hecha con una plantilla de género, o una película distanciada, irónica, que te parte el culo, porque no sabes si se están riendo de ti, o contigo? ¿Prefieres ser normal, o subnormal?

ADORENARIN DORAIBU (Subidón de adrenalina) (1999) Shinobu Yaguchi

El cine de género es la religión de los ateos. Ese deseo infantil de tenerlo todo bajo control, pautado. El cuento contado exactamente con las mismas palabras. Una necesidad absoluta de seguridad para ahuyentar el miedo a lo desconocido, a lo imprevisto. Desde ese punto de vista psicológico, que también explica la adicción a las series, y al matrimonio, el amor al cine de género es comprensible, justificable. Aunque comprender no es sinónimo de compartir. En cuanto descubres que la vida es esencialmente caos, incoherencia, injusticia, el cine de género deja de acompañarte. Su universo cerrado, sus finales felices en los que siempre triunfa el bien, te empiezan a resultar pueriles. Razón por la que nunca recuperaré mi pasión adolescente por el cine negro, y eso que hablamos del único género con algo de doblez, de nihilismo. Con los años, solo un género ha sobrevivido, las parodias de género, las que se descojonan desde el conocimiento, tanto de las películas como de los espectadores. Que en un alarde de masoquismo, o de sentimiento de culpa, también disfrutan como perros. Sin ese componente irónico, metalinguístico, las películas japonesas de yakuzas, de samurais, de geishas, se me hacen bola. Los japoneses son los dioses de este subgénero, como buenos cuadriculados, nadie mejor que ellos para reírse de unas constantes que afectan a todas las facetas de su vida. Reírse de sí mismos es su forma de sobrevivir, de trascender su mediocridad, su uniformidad. Sin Suzuki ("La juventud de la bestia"), sin Kitano ("Escena frente al mar"), el género yakuza no habría quien se lo tomara en serio. Pues bien, "Adrenaline Drive" es una de las cumbres del género, también del género anti-romántico, la más abiertamente comedia, en la línea de Sabu o Itami, Kitano y Suzuki muchas veces es a pesar de ellos mismos. Todo lo dicho para "Sunday Drive" sirve para ésta, la principal diferencia es que aquí el humor no es soterrado, las situaciones absurdas son más identificables, vamos que es más accesible dentro de su surrealismo. O dicho de otro modo, funciona como parodia y como película de género, y sin ser una gran película, es disfrutable por normales y subnormales, luego una comedia inclusiva. La habitual evolución de patito feo a pibón de las comedias románticas aquí es al revés, Hikari Ishida al principio es preciosa, uniforme de enfermera, coleta y gafitas es un combo insuperable, y al final una chica del montón. No descarto del todo que no sea una involución premeditada del director, que solo sea una cuestión de gustos, míos. La ironía en cuestiones de belleza es algo muy subjetivo, relativo.

B´YERUSHALAIM (En Jerusalén) (1963) David Perlov

Mi sueño dorado cinéfilo sería poder hacer una lista de mis 10 películas favoritas de todos los países del mundo. Un sueño que se da bruces con la realidad, hay cientos de países completamente negados para el cine, y que encima con el cine digital se han quedado sin excusas. Grandes directores judíos los hay a patadas: Lubitsch, Lang, Wilder, Preminger, Cukor, Vajda, Fleischer, Kubrick, Mazursky, Polanski, Spielberg, Allen… Pero la cinematografía israelí no hay por donde cogerla, a alguno le puede sonar Amos Gitai, que no es gran cosa, y para de contar. No hay una ristra de películas que puedas repetir como un lorito aunque no las hayas visto, de hecho esta película no es que sea mi favorita, es que no tengo otra (la comedia "Metzitzim" (Peeping Toms) (1972) de Uri Zohar tiene un pase). Y como se puede comprobar por el apellido, muy aborigen como que no es, paradójicamente nació en Brasil. De hecho a Perlov, al que conocía como todo el mundo por sus sobrevalorados diarios (no soporto los diarios en general, ni en particular), no le asociaba con Israel, ahora sí, titulándose "En Jerusalén" tampoco había que ser un lince. Para muchos este mediometraje constituye el verdadero inicio del cine israelí, ni más ni menos que los años 60, un claro ejemplo de precocidad. Israelí porque está rodado en Israel, la forma es esencialmente francesa, donde estudió Perlov, la escuela Franju-Resnais-Varda, tenía mucho predicamento en la época, lógicamente porque fueron de los primeros, los primeros en casi todo son los países del Este, en dar un poco de vidilla lírica, montajera, a los tristes documentales. Jerusalén antes de ser reconquistada por Israel, Israel antes de que el cine se convirtiera en propaganda política, siguiendo los postulados de sus mecenas rusos, siempre tan volcados en potenciar la libertad individual de los creadores. Siguiendo las premisas del cine directo, de las sinfonías urbanas, más bien sinfonía paisana, y del humanista Haanstra, Perlov saca la cámara a la calle y deja que la gente haga lo que le venga en gana, lo mismo que él en el montaje, y el resultado es una preciosa cápsula temporal, un trozo de vida, real, en la que los niños son niños, y básicamente hacen lo que mejor saben hacer, es decir, jugar, mirar, hacer el tonto. Ahora para compensar, para que la izquierda pagafantas pueda dormir tranquila, tendría que recomendar mi película palestina favorita, y lo haría de buena gana, pero ese lugar lo ocupa el docudrama "Lo Tafhidenu" (Los ilegales) (1947), del periodista-escritor-director judío americano Meyer Levin (de los primeros en entrar en los campos de exterminio, el inventor del estilo Capote, "Compulsión" es anterior a "A sangre fría" en una década, 1956-1966), que trata el tema de la inmigración ilegal judía después del Holocausto (él y su equipo siguieron a varios supervivientes que huían de Europa, de Polonia, y querían entrar en la actual Israel), así que en el fondo se podría calificar de israelí, confirmando mi tesis de que Palestina no existe, ni ha existido nunca, salvo las servilletas a cuadros. Luego corrijo, y realmente tengo dos películas israelís favoritas, la de Perlov y ésta (la protagonista es ni más ni menos que Tereska Torrès, la escritora francesa que vendió 4 millones de copias de su primer libro "Mujeres de uniforme" (1950), en el que contaba sus experiencias en la guerra, y que en EEUU se considera pionero en la "propagación" del lesbianismo), que supone el arranque cualitativo, y se podría decir que la cumbre, de la cinematografía israelí, recuerda al mejor Rossellini, al mejor Rogosin.

¡VIVA ISRAEL, MANQUE GANE!

SAYEHAYE BOLANDE BAD (Sombras altas del viento)
(1979) Bahman Farmanara

(Basta que des por finalizada una antolejía, para que de repente, y por casualidad, aparezca la piedra de rosetta de tu película iraní favorita, "Delbaran", y casi se podría decir que de todo el cine iraní de los 90)

KILL YOUR IDOLS, mata a tus ídolos, el ídolo de hoy es el tirano del mañana. La perfecta metáfora política de los iranís (y de cualquier otro país con tendencias autocráticas, vamos todo el mundo, incluido España, que en la actualidad vive un trampantojo de democracia), que con la aparición de los Ayatollahs, los eunucos rock-star del Islam, cavaron su propia tumba. Una tumba más honda que el resto de países porque Irán en los años 60-70 era un paraíso de libertad, sobre todo creativa, hasta los desnudos eran algo cotidiano. Lo que siempre han sido en la despendolada cultura árabe, la más sensual, sexual, del mundo, al menos hasta la llegada de los impotentes talibanes. He dicho metáfora, pero es tan cristalina, terrorífica, como las sátiras políticas de Abuladze, de hecho fue prohibida antes y después del Shah, de la Involución, lo de equiparar a los líderes supremos con espantapájaros, por alguna extraña razón no les terminó de convencer, ya se sabe que ironía y política, ironía y religión, son cosas incompatibles. El potente formal Farmanara (nació el mismo día que yo, algo que imprime carácter, libertario), incluso se podría decir que prepotente formal ("Shazdeh Ehtejah" (1974) formalmente tiene momentos dignos de Huszarik, del mejor Abuladze en blanco y negro) no pudo volver a dirigir hasta el año 2000, y lo hizo poniendo los huevos sobre la mesa, con una sátira, "Booye kafoor, atre yas", en la que se ríe de sí mismo, y sobre todo de Kiarostami, que no podría existir sin él (incluso produjo su primera película, "Gozaresh"), tampoco Makhmalbaf. Todos los planos secuencia sostenidos del cine de los 90, todas las estructuras concéntricas, todo el simbolismo sufí, todos los agujeros San Fernando, un rato a pie y otro andando, todos los planos generalísimos, ¡arriba Irán!, nacen de esta grandiosa película, la fotografía y el montaje son deslumbrantes, y tienen su culminación humanista, optimista, en "Delbaran" de Jalili, el único que le puede igualar en grandeza formal. Como sucede con "Shatranj-e Baad" (1976) de Aslani (producida por Farmanara, lo mismo que la película de culto "Leolo"), no os sintáis culpables por no conocerla, más de 40 años prohibida (en Irán sigue estándolo) la borraron del mapa cinéfilo, un mapa que solo por estas dos películas tendría que estar marcado con una crucecita roja, perdón, con una medialuna roja.

P.D: De propina este pequeño gran corto ("Zan va Shohare Karegar" (La aventura de una pareja casada) (2013) de Keywan Karimi) sobre la incomunicación en el matrimonio, sobre la alienación laboral, tanto monta monta tanto. Muy inquietante como se mueven las pupilas al ritmo de las botellas.

https://vimeo.com/64127277

TOP 10 CINE IRANÍ / IRANIAN CINEMA

01- Khaneh siah ast (1962) Forugh Farrokhzad
02- Cheshme (1972) Arby Ovanessian
03- Tabiate bijan (1974) Sohrab Shahid Saless
04- Shatranj-E.Baad (1976) Mohammad Reza Aslani
05- Khake Sar Beh Morh (1977) Marva Nabili
06- Saheye Bolande Bad (1979) Bahman Farmanara
07- ¿Jâne-ye dust koŷâst? (1987) Abbas Kiarostami
08- Ab, bâd, khâk (1988) Amir Naderi
09- Ayneh (1997) Jafar Panahi
10- Delbaran (2001) Albolfazl Jalili

CHESHME (La fuente) (1972) Arby Ovanessian

(Sí, lo sé, IRÁN NOS MEA EN LOS OJOS estaba cerrada y más que cerrada, pero me gustan los números redondos, y 19 no lo es, 20 sí. Y no, no es una película de relleno para cubrir el expediente, es una TOP 10, una sorpresa inesperada que eleva esta antolejía al grado de excelencia. Aprovecho para meter una nueva postdata, la segunda película de Marva Nabili, "Nightsongs" (1983), que podría tener su propia entrada perfectamente, pero entonces serían 21, y llegar hasta 25 sería misión imposible sin rebajar la nota media.)

Lo que diferencia el cine oriental del cine occidental es el sentido del tiempo, un sentido atrofiado a base de velocidad, de montaje hiperacelerado multi-cámara, el estándar de todas las películas y series actuales, y no hablo solo de cine multisala. Digamos que la estúpida inmediatez de las redes sociales, de los móviles, han convertido al espectador medio, alto y bajo, en un cagaprisas. Cualquier vacío de un segundo le inquieta, le impacienta, todo tiene que ser un continuo fluido sin agujeros, sin silencios, la única forma de tratar de mitigar su angustia, vacío, existencial. Cuando no pasan cosas es que no pasa nada, justo cuando el espectador tiene que dar la talla, cuando tiene que mirar, que absorber toda la información que le da el plano, y no solo espacial, también temporal. Muchos espectadores no comprenderán la grandeza de esta película porque no está solo en sus medidos encuadres, su punto fuerte es la duración de los planos, esos momentos de suspensión que convierten cualquier imagen, cualquier matiz lumínico, cualquier cosa, en algo sagrado, en un icono. Hablamos de un director iraní de origen armenio, luego la trascendencia, el poso, están asegurados, de hecho esta película inaugura, premeditadamente, el tempo iraní. "La fuente" es todo lo contrario a un espectáculo, a un entretenimiento, con ella no vais a poder rellenar el tiempo, despistar el aburrimiento, solo podéis aprender a disfrutar del tiempo, a regodearos en él, en lugar de luchar contra él. Si no sois capaces de valorar las esperas, de convertirlas en un potenciador de sensaciones, de sentimientos, de reflexiones, tenéis un problema, y desde luego la culpa no la tiene la película, pura pasión desapasionada, distanciada, ni yo.

"*He encontrado la fuente de la vida,*
¡qué me importa mi vida! **Rumi**

NIGHTSONGS (Canciones nocturnas) (1983) Marva Nabili

El 90% de los directores exiliados, ya sea de forma voluntaria o forzosa (en este caso huyendo de la Involución Islámica), se mimetizan formalmente con su país de acogida. Lo que muchos nacionalistas, supremacistas, llamarían integración, más bien desintegración, desraización. No falla, ni tan siquiera los latinos, los españoles, supuestamente culturas muy marcadas, diferenciadas, únicas, son ajenos a este proceso. Arrieta, Berzosa, Lledó, Buñuel, Arrabal, en cuanto cruzaron los Pirineos, mental o físicamente, se afrancesaron, y lo que ganaron en forma, y en cuenta corriente, lo perdieron en esencia, en potencia. Dice un refrán castellano que allí donde fueres haz lo que vieres, y la gran mayoría de directores exiliados se lo toman al pie de la letra, como buenos conversos, es la forma más cómoda, rápida, de ser aceptados, asimilados. Probablemente la única excepción sea los directores iraníes, que siguen haciendo películas formalmente persas incluso en la cuadriculada Alemania, Saless, o en la absorbente Estados Unidos, Naderi. Bueno no siempre, la infame "Copia certificada" de Kiarostami, Francia no paga traidores, a su amanerada patria. Pues bien, la pintora-poeta Nabili está dentro de ese 10% de elegidos, de directores con personalidad, raíces, a prueba de bombas. Y si en Irán se marcó una de las 10 películas formalmente más potentes de su historia, "Khake Sar Beh Morh" (El suelo sellado) (1977), también de las más transgresoras, feminismo e Islam son términos antitéticos, en los Estados Unidos repite la jugada, con una de las películas formalmente más rigurosas del cine americano de los 80. Como Nabili tampoco aspiraba a ser vampirizada en el contenido, elige un tema en el que poder meter la patita en los Estados Unidos sin sacar del todo la pezuña de Irán, el choque cultural, y generacional. Un tema que tan buenos rendimientos económicos dio a Ang Lee, "Manos que empujan" (1991) y "El banquete de boda" (1993), que como buen asiático captó de inmediato los códigos narrativos, y los hizo suyos, los clonó. Nabili no, Nabili hace una película iraní fronteriza, al límite de la cámara oculta, protagonizada por asiáticos (Nabili vivía y trabajaba en Chinatown), doble riesgo, doble salto mortal, y como no tenía red, no volvió a dirigir nunca más (previamente había sido ayudante de dirección y actriz en "Siavash dar takht-e Jamshid" (1967), dirigido varios cortos en Londres y New York donde se fue a estudiar cine, ocho episodios de la serie infantil "Afsaneha-ye kohan-e Irani" (Antiguas leyendas persas) (1977-1978), y su obra maestra "El suelo sellado").

"Por su sensibilidad y alcance, esta película de la iraní Marva Nabili... se encuentra fácilmente entre las mejores películas sobre inmigrantes, desde "Chan is Missing" de Wang a "America America" de Kazan… Cada escena… hace palpable la alienación y la explotación de los extranjeros en este país. La película consigue construir una realidad social muy compleja a través de sus increíbles detalles y los matices de las tramas paralelas cuidadosamente elaboradas. Lo agradable es que, aunque la película tiene una tesis definida, también deja a sus protagonistas amplio espacio para respirar y actuar, una combinación poco frecuente." **Helen Knode**

Un Miyazaki en declive, “El viaje de Chihiro” (2001), y un accesible remake encubierto de “Lain: Experimental Series” (1998), con bastante menos riesgo formal, “Paranoia Agent” (2004) de Satoshi Kon, hizo que los culturetas y los Festivales empezaran a tomarse en serio la animación japonesa. Un reconocimiento que en ambos casos llegaba tarde, muy tarde, lo lógico es que Miyazaki hubiera sido encumbrado por “Laputa, un castillo en el cielo” (1986), y Kon por la metacinematográfica “Millenium Actress” (2001). Este descubrimiento tardío no sirvió para revalorizar el anime japonés, las series se siguen considerando material exclusivo para niños autistas y adolescentes emos fanáticos de Harry Potter, ni para poner en su sitio a otros muchos creadores, anteriores, Osamu Tezuka (“Belladonna of Sadness” (1973)), el verdadero genio, el más influyente, Leiji Matsumoto (el rey del espacio, de la Space Opera, conocido por el común de los mortales por su trabajo más flojo, el “musical” de culto “Interstella 5555” (2003) (a este nivel es bastante mejor la película de la serie “Macross” (1982), “The Super Dimension Fortress Macross: Do You Remember Love” (1984)), y menos reconocido por sus hiperreconocibles series “Space Battleship Yamato” (1974), “Capitán Harlock” (1978), “Galaxy Express 999” (1978), y su mejor trabajo “Queen Millennia” (1981), más la película que la serie, que cuenta con una espectacular banda sonora de Kitaro (en España solo se han traducido sus mangas “Queen Emeraldas” (1975) y “Capitán Harlock” (1976)), y contemporáneos, los japoneses al cubo Takashi Taniguchi (la delirante serie protagonizada por un pedo, “Onara Gorou”(2016), y “Pikotarou no Lullaby Lullaby” (2017)), Atsushi Wada (la inquietante “The Great Rabbit” (2011)), el dúo AC-bu (la nihilista anti-anime “Poputepipikku (Pop Team Epic)” (2018), la “Robot Chicken” (2005) de la cultura japonesa), Shiuchi Oshida (la serie “Panda-Z” (2004), la versión straubiana de “Mazinger Z”, la sublimación irónica de todo el género mecha, vamos robots, lo mismo que la posterior “Doamaiger D” (2015) de Shimon Doi), Kazuma Shirasaki (la serie “Mikan-Seijin (Alien from the Planet Tangerine)” (1992), la versión random de Naranjito), y la pareja de extraterrestres Uruma Delvi (la atariana serie “Shikato” (1993)).

El relevo lo tomó Makoto Shinkai con “Your name” (2016), que de buena tiene lo justo, “El jardín de las palabras” (2013) en cambio sí que lo es (aunque en el fondo, y en la superficie, no deja de ser un remake de la fascinante “Radio-City Fantasy” (1984), la obra maestra de Shinkai, dirigida por Mizuho Nishikubo, impagable la banda sonora de Virgin Vs, los Talking Heads japoneses), y para de contar, las actuales cursiladas Made in Ghibli me niego a considerarlas un paso adelante, o algo positivo para la consideración de la animación japonesa, el CGI (imágenes generadas por computadora), el hiperrealismo fotográfico, la AI (inteligencia artificial), la han herido de muerte en el siglo XXI. Salvo contadas, y gloriosas, excepciones, como la surrealista “Cat Soup” (2001) de Tatsuo Sato, la minimalista serie “Kogepan” (2001) de Hidekazu Ohara (del estudio SAN-X, la competencia de SANRIO, no perderse la película “Eiga Sumikko Gurashi: Tobidasu Ehon to Himitsu no Ko (The Sumikko Gurashi movie: Journey through a magical pop-up book” (2019) de Mankyu), la historia de un pan quemado, en el sentido literal y amplio de la palabra, la kafkiana “Atama Yama” (2002) de Koji Yamamura, la anarquista anti-Kitty “Tamala 2010” (2002) de t.o.L, la adrenalínica "Dead Leaves" (2004) de Hiroyuki Imaishi, la alegórica “La maison en petits cubes” (2008) de Kunio Kato, la apoteosis de la geometría “Modern nº 1 y 2” (2010-11) de Mirai Mizue, “Mardock Scramble: The First Compression” (2010) de Susumu Kudo, una redención por exceso, crueldad, de toda la hiperviolencia, hipersexualización,

hiperpedofilia, del anime japonés actual, “La confesión de Fumiko” (2010) de Hiroyashu Ishida, el no más frenético de la historia, “I don´t like your attitude” (2011) de Uruma Delvi, el mejor video-clip de animación de la historia del cine japonés, “The Night is Short Walk on Girl” (2017) de Masaaki Yuasa, un alarde de imaginación y fluidez, y “The Girl from the Other side” (2019) de Yutaro Kubo y Satomi Tani, un precioso OVA (vamos corto) sobre las oscuridades de la infancia.

¿Entonces lo de Edad de Oro no va por la época actual? Pues va a ser que no, esa expresión cualquier aficionado al anime la puede completar con los años 70, 80 y 90, y si profundizas un poco lo reduces a los 80 únicamente, el anime violento, distópico (“Akira” (1988) y “Ghost in the Shell” (1995), a pesar de su indudable importancia histórica, han envejecido bastante mal, otras mucho más modestas como “La arcadia de mi juventud” (1982) y “Time Stranger” (1986), la evidente inspiración de “Millenium Actress” (2001), en cambio han crecido con los años) e hiperacelerado de los 90 (no todo, hay geniales excepciones, rarezas: las series "Shikato" (1993) de Uruma Delvi y "Tokyo Pig" (1997) de Shinichi Watanabe, mucho más divertida que "Shin-Chan" (1992), y “Fantasumagoria” (1995) de Shigeru Tamura), me interesa bastante menos, aunque siendo justos hay que decir que ese exceso de violencia, de sexo, de cyber, casi siempre es paródico, a lo Kitano en ficción. El ejemplo paradigmático sería la simplona “Hokuto No Ken” (1984) (el episodio 1 de la serie precuela de 2008 tiene su punto), una especie de mezcla hiperexagerada entre Clint Eastwood y Mad Max, inédita en España, salvo su película, o simple corte y pega de la serie, “El puño de la Estrella del Norte” (1986), que aquí tiene cierto culto entre los EGeBeros, inauguró el sello Manga. Los 70 fueron el principio del boom, al menos en España, pero la animación todavía estaba en palmitas, no era más que ficción con dibujos animados, tirando a estáticos, a planos (algo que les honra, casi son mariquitas (figuras recortables) en acción, mi serie fetiche de los 70 es “Barbapapa” (1973), mi tía favorita me regaló varios libros traídos de Londres que marcaron mi infancia, a su vez yo marqué la de mis sobrinos con la serie). Lo mismo sucede con la animación de los 60, que tenía su encanto por su primitivismo, “Sennin Buraku” (1963), “Wonder Three” (1965), “¡Arriba Pancho!” (1965), “Eightman” (1965), “Meteoro” (1967), “Perman” (1967), “Donkikko” (1967), “Wanpaku Tanteidan” (1968), “Astro Boy” (1963) (la serie de los 80 en color es algo mejor, y la versión de los 70, “Jet Mars” (1977), una gozada, se puede considerar el origen de “Dr. Slump”) y “Uchuu Ace” (1965) son dos joyitas, el anticipo inocente de todas las series de robots, las Arcade del anime. Por no hablar de la maravillosa “El príncipe Susano-o y el Dragón de 8 cabezas” (1963) de Yugo Serikawa, el germen de todo el anime posterior, cambiando dragones por robots, la primera gran película de animación del cine japonés, con el permiso de los cortos de Tezuka, de “Koneko No Rakugaki” (1957) de Taiji Yabushita, la espoleta de salida de la TOEI, y del genial corto parodia meta-cinematográfico “Murder” (1964) de Makoto Wada, sobre todo la parte dedicada a Resnais-Antonioni.

La estrategia japonesa para colonizarnos (668 series de anime más especiales y 459 películas entre 1963 y 1988, incluso con series destinadas al colectivo gay, drag, la delirante “¡Patalliro!” (1982), la serie más graciosa, elegante y mejor planificada, narrada, de todos los tiempos, una serie seudo-policíaca que dignifica, sublima, el concepto de mariconada, como sinónimo de cosa poco seria y frívola, en el buen sentido, Fassbinder era mucho más histérico, drama queen, que el mariconazo de Jack Barbarosa Bancoran, el summum de la sofisticación, del dandismo. Os recomiendo la película, “Patalliro: The Stardust Project” (1983) de Nobutaka Nishizawa, gráficamente

muy bella, como toda la serie (subtitulada al español por Anime Fujoshi, lo mismo que la secuela de 2005, “Patalliro Saiyuki!”, que plásticamente no está a la altura), como no de la TOEI, que si la homofobia no fuera algo tan generalizado, sería de culto, también heterosexual) fue la opuesta a la que utilizaron con el cine japonés de ficción, en lugar de vendernos exotismo, supuesto japonesismo, hicieron todo lo contrario, adaptar todos los clásicos infantiles y juveniles posibles (Heidi, Mujercitas, Los Moomin, Ana de las tejas verdes, El perro de Flandes, La abeja Maya, La vuelta al mundo en ochenta días, Nils Holgersson, La sirenita, Las aventuras de Tom Sawyer, Las fábulas del bosque verde, Las aventuras de Peter Pan, Andersen, Grimm, Corazón, La isla del tesoro, Robinson Crusoe…) para que sus dibujos, y sobre todo sus historias, no nos produjesen rechazo, un choque cultural (de hecho la entrañable y longeva “Manga Sekai Mukashibanashi” (1976-1979), 127 episodios, un combo de cuentos, leyendas y mangas japoneses, apenas traspasó sus fronteras, en España se vieron algunos episodios asislados en La 2 (tve2) en 1985 bajo el título "Viejas leyendas japonesas", incluido uno de los episodios pilotos de Anpanman, "Superpan y la bruja"). Una invasión premeditada, una mímesis occidental, o apropiación cultural (pocos ojos rasgados veréis en sus dibujos, más bien ojazos, ojones, saltones, reventones, y en cambio toneladas de antropomorfismo a lo Andersen, a lo Carroll, a lo Samaniego, a lo Perrault (no en vano “El gato con botas” es el logotipo de la TOEI), a lo Beatrix Potter), que tuvo un éxito sin precedentes. Si oyes el nombre Heidi no le pones la cara de la pizpireta Shirley Temple (“Heidi” (1937) de Allan Dwan), sino la de la serie animada de Takahata, el autor de la tramposa “La tumba de las luciérnagas” (1988) (junto con “Hiroshima (Barefoot Gen)” (1983), igual de tramposa, a lo Spielberg, las dos películas de animación más famosas sobre la II Guerra Mundial y sus consecuencias, traumas, y eso que hay una infinitamente, muy infinitamente, mejor, la delicada, profunda, romántica, “Shiawase monogatari (Penguin´s Memory)” (1985) de Shinji Kimura, protagonizada por pingüinos (para compensar la relativa oscuridad os recomiendo una comedia muy divertida protagonizada por otro pingüino, “Mr. Pen Pen” (1985)). Quitaros los prejuicios, la novela gráfica “Maus” (1980-91) de Art Spiegelman sigue siendo la mejor obra de arte sobre el Holocausto y está protagonizada por ratones), también de la genial “Mis vecinos los Yamada” (1999), costumbrismo del bueno, del Ozu más socarrón (extraño que solo se hayan traducido en Francia sus geniales tiras cómicas de origen). Heidi y Marco (basada en “Corazón” de Amicis), dos huérfanos a lo Marcelino, marcaron la infancia de todos los niños de los 70 y 80, la orfandad siempre es apostar sobre seguro, que se lo digan a Dickens, a Andersen. El estudio que estaba detrás de todas estas series familiares, morales, de dibujos agradables y sin estridencias, rasgos suaves y redondeados, bellos paisajes (detrás solía estar Miyazaki, el mejor fondista de todos los tiempos), casi todas intercambiables, e igual de entrañables, era NIPPON ANIMATION (“Fábulas del bosque verde” (1973), “Vickie el vikingo” (1974), “La pequeña Lulú” (1976), “El bosque de Tallac (Jackie y Nuca)” (1977), “Rascal el mapache” (1977), “Conan el niño del futuro” (1978), “Perrine sin familia” (1978), “Banner y Flappy” (1979), “El osito Misha” (1979), “La familia Robinson” (1981), “Lucy” (1982), “Las montañas de Ana” (1983), “Katoli” (1984), “Princesa Sara” (1985), “Pollyanna” (1986), “Mujercitas” (1987), “Chibi Maruko-Chan” (1990), “Sonrisas y lágrimas” (1991)...), que explotó el filón a base de co-producciones con las televisiones europeas y americanas (“Vicky el vikingo” (1972), “Calimero” (1974), “La abeja Maya” (1975), “Alicia en el país de las Maravillas” (1983), “Los pequeñecos” (1984), “Sherlock Holmes” (1984), “Daniel el travieso” (1986), “Topo Gigio” (1988)...), en España “Ruy, el pequeño Cid” (1980), “D´Artacan y los tres mosqueperros” (1981), “Fútbol en acción (Naranjito)” (1981), “La vuelta al mundo de

Willy Fog" (1983) y "Marcelino, pan y vino" (2000), con guión ni más ni menos que del gran Jaime de Armiñán. Resumiendo mucho, NIPPON ANIMATION es el cine clásico de la animación japonesa, es decir, pocos alardes autorales, cámara invisible, narración estructurada, buenas historias literarias, buenos personajes, sentimentalismo, y poca transgresión, experimentación (salvo cuando distribuye, la preciosa "Noel´s Fantastic Trip" (1983) de Tsuneo Maeda, la versión japonesa de "Yellow Submarine", producida y protagonizada, el dibujo protagonista es clavado a ella, por la cantante Iruka).

Con todas estas series de la NIPPON ANIMATION, y sus correspondientes películas, Heidi y Marco tuvieron varias, la mejor el refrito "Heidi en la montaña" (1975), ya bastaría para aplicar lo de la Edad de Oro de la animación japonesa, pero resulta que los 80 no solo fueron la cumbre de su etapa clásica, también supusieron el pináculo de su etapa moderna ("Night on the Galactic Railroad" (1985) de Gisaburo Sugii), incluso posmoderna (Yoji Kuri, "Pop" (1974), Osamu Tezuka, "Jumping" (1984), "Onboro film" (1985), Mamoru Oshii, "Angel´s Egg" (1985)...). Y aquí es donde entra en juego el otro gran estudio de animación japonés, la TOEI (Tokyo Movie Shinsha (TMS) nunca tuvo el mismo status, la película "El pequeño Nemo" (1989) casi la lleva a la ruina, y solo es recordado, y mucho, por la co-producción francesa "Ulises 31" (1981), y "Lupin III" (1971) (la genial y longeva (el plan originario eran solo 24, quizás los mejores) "¡Adelante! Anpanman" (1988), más de 1.600 episodios (sin contar películas, maravillosa la primera, "Kira Kira Boshi no Namida" (1989), cortos y especiales), en España es prácticamente desconocida (solo se estrenó parte de la primera temporada en Antena 3 en 1990, bajo el nombre de "Pan Pan"), en Japón toda una institución, un mito, tiene hasta su propio museo, Anpanman es el personaje más querido de los niños japoneses, por encima incluso de Kitty, Totoro y Pokémon, a los adultos nos pone más su archienemigo, el cachondo de Baikinman), una serie tan divertida como repetitiva (lo mismo se puede decir de otras dos series de culto en España, "Cowboy Bebop" (1998) y "Fullmetal Alchemist" (2003)), y eso que en su primera temporada trabajaron Miyazaki y Takahata. Y ya no digamos SANRIO, de la omnipresente Hello Kitty, más famosa por su merchandising que por sus dibujos, y que cuenta en su haber con varias obras maestras, las oscuras, oscurísimas, "Little Jumbo" (1977) de Takashi Yanase, el genial creador de Anpanman, y "La campana de Chirin" (1978) de Masami Hata (la historia es también de Yanase), ambas metáforas de la II Guerra Mundial, "Pinocho" y "Bambi" son un juego de niños en comparación, la serie "Aggressive Retsuko (Aggretsuko)" (2016) de Rarecho, el mejor retrato que se ha hecho nunca del acoso, alienación, laboral, y de la rabiosa forma de sobrellevarlo, el death metal, el grindcore. La posterior versión larga (los 100 capítulos originarios duraban solo 1 minuto cada uno) de Netflix tiene menos encanto), y sus dos reversos luminosos, humanistas, la entrañable "Unico, el pequeño unicornio" (1981) de Osamu Tezuka y Toshio Hirata, una oda a la amistad, y la serie "Little Twin Stars" (1993), también de Hata, un contenedor de valores. Otros estudios todavía más desconocidos son: TATSUNOKO PRODUCTION, que tiene varios hitos, "Meteoro" (1967), "Belfy y Lilibit" (1980) y "Chicho Terremoto" (1981), y SHIN-EI ANIMATION, con dos pelotazos, "Doraemon" (1979) y "Shin Chan" (1992)), una factoría en el sentido estricto de la palabra, de trabajo en serie, de cadena de producción, por lo que todas sus series de los 80 tienen un aire familiar, similar, lo mismo pasaba con NIPPON ANIMATION. Nippon es el yin, la pureza, la humanidad, el sentimentalismo, la moral, y Toei el yang, la libertad, el salvajismo, el histrionismo, la impulsividad, la acción, el movimiento, el humor amarillo, el bien que confronta con el mal con sus mismas armas. El paradigma,

y probablemente su obra maestra, es “Akuma-Kun” (1989), la historia de un niño obsesionado con el diablo, que se pasa el día invocando a Mefistófeles, como se puede ver una premisa de lo más delirante, radical, y más teniendo en cuenta que la serie iba destinada al público infantil. Quizá sea esa la razón por la que apenas traspasó las fronteras de Japón (en España nunca se ha emitido, editado, ni tampoco ha sido traducida por ninguno de los innumerables fansubs (solo un fansub anglosajón ha subtitulado los primeros seis episodios, vamos que en el ámbito del inglés tampoco tuvo ninguna repercusión), los otakus son el colectivo cinéfilo más comprometido, generoso, con el género que les gusta, también los más ensimismados, obsesivos, apenas ven otro tipo de cine, como buenos hikikomoris (ermitaños, anacoretas, a la japonesa). En latinoamérica cuenta la leyenda que se vieron algunos episodios bajo el nombre del “Niño Diablo (o Niño Mago)”, los latinos están más familiarizados con la muerte, con el satanismo), y ha quedado sepultada en el olvido, hasta que en 2023 Netflix ha decidido resucitarla con la colaboración de su director original Junichi Sato, y el resultado no puede ser más decepcionante, mediocre, ha perdido todo su encanto, magia, ingenuidad. El mejor ejemplo para constatar la inexorable decrepitud del anime japonés, que en la actualidad vive como mucho su Edad de Plástico. En el mismo caso se encuentra su precuela, aunque llegaron a tener caminos paralelos, la todavía en activo “GeGeGe no Kitaro (Spooky Kitaro)” (1968), comenzó en blanco y negro en los años 60 y fue a mucho más en su gloriosa temporada de 1985 (al español hispano solo se tradujo su temporada de 1996), protagonizada por un niño previsiblemente muerto, lo que viene siendo un fantasma, y con un solo ojo, el otro tiene vida y pensamiento propios (en España se ha publicado completo su manga de origen “Kitaro” (1959-1969) de Shigeru Mizuki, el primer manga que fue tomado en serio en su propio país, y que leían hasta los universitarios).

El principal problema de la TOEI es que no tuvo un hito internacional, familiar, unisex, de la talla de “Heidi” (1974), o de “Mi vecino Totoro” (1988) en GHIBLI, lo más cercano fue “Mazinger Z” (1972), “La batalla de los planetas (Comando G)” (1972), “Los Caballeros del Zodiaco” (1973), “Campeones (Oliver y Benji)” (1981), en los 90 “One Piece” (1999) y “Digimon” (1999), y en los comienzos del XXI “Naruto” (2002), todas ellas orientadas al testosterónico, violento, público masculino (no incluyo al gran hito de la TOEI en España, “Bola de Dragón” (1986), porque solo fue un fenómeno regional, Galicia, País Vasco y Cataluña, en Castilla ni la catamos, la emitieron los canales autonómicos traducida al gallego, al vasco y al catalán, lo mismo que la anterior serie de Toriyama, su obra maestra, “Dr. Slump” (1981), que no tiene la misma aureola de culto en España (apenas se vieron 40 de sus más de 400 capítulos, sin contar las películas y su mediocre remake de 1997, y pasó sin pena ni gloria, un error, falta de visión, incluso comercial (los animes de culto generan muchísimo más por merchandising (camisetas, calcetines, peluches, pósters, figuritas, juguetes, tazas, mangas, discos, videojuegos, y un larguísimo etcétera) que por venta de derechos), histórico) que “Bola de Dragón” (el humor pederasta de la primera temporada es bastante incómodo, y aún así es la mejor) y “Bola de Dragón Z” (1989), que son infinitamente menos imaginativas, redondas (de hecho su hermana gemela “Bikkuriman” (1987) (se tradujo en México y solo se ha visto en Chile ya en el siglo XXI), es incluso mejor). En Japón pasó exactamente lo contrario, “Dr. Slump” arrasó, y “Bola de Dragón” pasó desapercibida. En el ámbito femenino su mayor logro fue “Candy Candy” (1976) (en menor medida “La pequeña Memole” (1984) y “Sailor Moon” (1992), las niñas que compraban Super Pop y Vale la hubieran gozado más con tres series de los ochenta protagonizadas por chicas inéditas en España, “Urusei

Yatsura" (1981), "Dirty Pair" (1985) y "Bubblegum Crisis" (1987), no perderse sus respectivas películas), que arrasó en la España de los 80, aunque la serie es de los 70 (1976-1979), no digamos su colección de cromos, la única que completaron mis hermanas (bueno esa y "Sherlock Holmes" (1984), su perro protagonista provocó más enamoramientos entre las niñas de los 80 que Brad Pitt en los 90, la película, en realidad los episodios 5 y 9 de la serie con ligeras variaciones, es de los mejores trabajos de Miyazaki), y en mucha menor medida "La aldea del Arce" (1986), a pesar de ser la serie más cercana al espíritu moralista, buenista, de la NIPPON, el diseño de personajes es digno de Beatrix Potter, y que fue co-producida por Televisión Española, que no llegó a emitir entera su primera temporada, la segunda, "Palm Town" (1987), igual de buena, permanece inédita en España, casi se recuerda más la sintonía de Emilio Aragón, "Shamalele, shamala". Si la primera estaba ambientada en el mundo rural, la segunda transcurre en el ámbito urbano, y hay más humor, recuerda a "Dr. Slump", tanto Palm (Palma) como Maple (Arce) son tan entrañables como villa Pingüino, dan ganas de vivir allí. La serie tuvo mucha más repercusión en el extranjero, sobre todo en Italia, la segunda temporada está co-producida por ellos, el otro paraíso europeo del anime, en tercer lugar estaría Francia.

Conclusiones: 1) que los niños de los 70-80, le debemos mucho, casi todo, al cine de animación japonés, 2) que es cine, arte, con mayúsculas, 3) que el anime no es solo para niños solitarios y adolescentes sociópatas, 4) que la palabra infantil no tiene ningún matiz peyorativo, todo lo contrario, mejor ser infantil que no un triste y gris adulto, 5) que algunas de las mejores películas (si hablamos de series, no hay ni una sola gran serie japonesa, ni una sola, fuera del anime) de la historia del cine japonés, bastantes más de 10, son de animación, y que las series más destacadas, brillantes, de la Edad de Oro del anime japonés, los años 80 (en ficción sería los 50, gracias a Ozu y Naruse, aunque en este caso no se puede ser tan concluyente, taxativo, porque hay grandes películas, directores, en casi todas las décadas), apenas son conocidas en España, más que nada porque no se han visto, ni traducido, labor que urge llevar a cabo, ¿a que no hay huevos otakus españoles, latinos? Pitas, pitas, pitas…

P.D: La mayor parte de películas y series se pueden ver en Youtube, Facebook y Dailymotion, y descargar en Archive.org, la mula, y en el torrente de anime nyaa.si. Material gráfico en animarchive.tumblr.com.

MIS 10 SERIES FAVORITAS ANIME, HOY

(orden de preferencia)

01 - Soreike! Anpanman (1988) Tokyo Movie Shinsha
02 - Dr. Slump (1981-1986) Toei
03 - Boku Patalliro! (1982-1983) Toei
04 - Jet Mars (1977) Toei
05 - Little Twin Stars (1993-1995) Sanrio
06 - Kogepan (2001) San-X
07 - Dragon Ball / Bikkuriman (1986 / 1987) Toei
08 - GeGeGe no Kitaro / Akuma-Kun (1985 / 1989) Toei
09 - Maple Town / Palm Town (1986 / 1987) Toei
10- Shikato (1993) Uruma Delvi

MIS 10 PELÍCULAS ANIME FAVORITAS, HOY
(orden cronológico)

01 - Unico (1981) Osamu Tezuka
02 - Noel no fushigi na bouken (1983) Tsuneo Maeda
03 - Ginga-tetsudo no yoru (1985) Gisaburo Sugii
04 - Shiawase monogatari (1985) Shinji Kimura
05 - Tenshi no tamago (1985) Mamoru Oshii
06 - Tenkū no Shiro Rapyuta (1986) Hayao Miyazaki
07 - Sore Ike! Anpanman - Kira Kira Boshi no Namida (1989) Akinori Nagaoka, Takashi Yanase
08 - Fantasumagoria (1995) Shigeru Tamura
09 - Hohokekyo tonari no Yamada-kun (1999) Isao Takahata
10 - Sennen joyu (2001) Satoshi Kon

MIS 10 CORTOS / MEDIOMETRAJES ANIME FAVORITOS, HOY
(orden cronológico)

01 - Koneko no rakugaki (1957) Taiji Yabushita
02 - Satsujin (1964) Makoto Wada
03 - Chiisana Jumbo (1977) Takashi Yanase
04 - Chirin no suzu (1978) Masami Hata
05 - Machikado no märchen (1984) Mizuho Nishikubo
06 - Hashiru Otoko (1987) Yoshiaki Kawajiri
07 - Tsumiki no Ie (2008) Kunio Kato
08 - Anata no taido ga ki ni iranai (2011) Uruma Delvi
09 - Kotonoha no niwa (2013) Makoto Shinkai
10 - Totsukuni no Shoujo (2019) Yutaro Kubo y Satomi Tani

LA MEJOR SERIE DE ANIME: "BOKU PATALLIRO!" (1982-83) Daisuke Nishio y Nobutaka Nishizawa

Una afirmación tan tajante tiene que ser sustentada con argumentos, voy a intentar hacerlo. De primeras desmontar todas las razones por las que nunca ha sido emitida en Occidente (ni tan siquiera la traducción inglesa es oficial).

1) PEDERASTIA. Hay continuas alusiones sexuales, bromas sexuales, algunas muy salvajes, aunque siempre desde el humor, desde el sarcasmo, perpetradas por un supuesto niño de 10 años. No hace falta tener dos dedos de frente para saber que en el anime japonés los niños no son tales niños, sino vehículos simbólicos para potenciar, visibilizar de forma más explícita, libre, los defectos y vicios de los adultos. Digamos que son como Peter Pan, viejos verdes con aspecto aniñado. Los mangakas y los animadores japoneses se permiten licencias con sus personajes infantiles que estarían mal vistas, serían condenadas, de ser protagonizadas por adultos. Luego son adultos enmascarados, disfrazados, la mejor manera, o la más sencilla, directa, de saltarse la censura de lo políticamente correcto. Difícilmente un niño de 10 años tiene achaques de viejo: problemas de circulación, estomacales, tensión alta, diabetes. Difícilmente un niño de 10 años es el caudillo de un pequeño reino, Malynera, una forma como otra cualquiera de ridiculizar el poder, las tiranías, no casualmente casi siempre ejecutadas por auténticos enanos, también mentales, Mussolini, Mao, Franco, Kim Jong-un…
2) HOMOSEXUALIDAD. Un motivo que no es motivo, o no debería serlo, que haya protagonistas homosexuales, transexuales, pansexuales, asexuales, es lo de menos, sus relaciones, pasiones amorosas, conflictos, vicios, son tan normales, anormales, universales, como las de cualquier heterosexual. No existe el cine homosexual, existe el cine con homosexuales, algo anecdótico, Fassbinder, Schroeter, Hermosillo, hacían cine a secas, no cine de género, o transgénero. A quien le moleste ver un piquito, un morreo, entre hombres, entre mujeres, que se lo haga mirar, los homosexuales emboscados, latentes, suelen ser los más talibanes en estos asuntos. Incluso aunque hubiera sexo explícito no habría nada que objetar, pero resulta que no lo hay, que las escenas de sexo están solventadas con geniales elipsis y sobreentendidos, nada hay en la serie que pueda ofender la pacata moral de nadie, nada. No hay ni el menor atisbo de pornografía, de perversión, como mucho sadomasoquismo emocional.
2) SHONEN-AI, YAOI. Esta serie se considera la pionera del género, lo que viene a redundar en la anterior razón, convertir la serie en un gueto solo destinado al público homosexual. El shonen-ai, yaoi, es el modo en el que los japoneses definen los mangas y animes protagonizados por homosexuales hombres. Un profundo error porque la sexualidad, siendo importante, no define la identidad de una persona, es una faceta más de la vida, de la personalidad, y no precisamente de las más importantes, por muy sobrevalorado que esté el sexo. Si alguien no es capaz de identificarse con los sentimientos, deseos, de un personaje, por el hecho de que no sea heterosexual, tiene un grave problema de cerrazón mental, espiritual. Estos mismos cabestros son los que definen la literatura escrita por mujeres como literatura para mujeres, como si los hombres no pudiéramos meternos en la mente de una mujer sin ver por ello cuestionada

> nuestra sacrosanta masculinidad. Pues lo mismo con el anime, cine, literatura, con homosexuales, si eres capaz de disfrutarlo, de comprenderlo, de identificarte con sus personajes, es porque eres un mariconazo en ciernes. Pues va a ser que no, no me gustan ni me atraen los hombres, ni físicamente, ni espiritualmente, de hecho es lo único que le puedo reprochar a los homosexuales, que les gusten los hombres, cuando no hay por donde cogerlos, cogernos, en su acepción menos argentina.

Ahora vayamos a las virtudes cinematográficas, formales, de la serie, las que la convierten en la mejor serie de anime, también de animación en general, de todos los tiempos. No hay ni una sola serie de animación, ni una sola, en la que haya semejante atención, mimo, en la planificación, en el montaje. Todo encuadre, todo corte, está medido al milímetro, no hay la habitual sobresaturación de planos, ni la hiperaceleración en el ritmo, hay distancia, tanto espacial como temporal, las escenas se toman su tiempo, hay silencios, puntos muertos, contrapuntos, elipsis, luego cine con mayúsculas. Narrativamente todas las historias, farsas, están muy bien construidas, estructuradas, las tramas son claras y limpias, son pequeñas películas de 20 minutos llenas de suspense, tensión, sorpresas, dobles sentidos, ternura, y humor, mucho humor, en muchas ocasiones tirando a brutote, disimulado con la "inocente ingenuidad", infantilismo, del protagonista. El diseño de personajes es espectacular, todos parten de un estereotipo que va evolucionando desde la parodia, no hay uno solo plano, son imprevisibles dentro de su previsibilidad, hasta los malvados tienen cierta doblez, complejidad. Incluso un personaje tan insoportable, desquiciante, desagradable, como Patalliro, acaba cayendo bien, resultando entrañable, en el fondo es el personaje más desamparado, humillado, de toda la serie. Plásticamente es muy bella, todos los fondos están muy trabajados, como si fueran ilustraciones, hay un gran trabajo pictórico, cromático, una estilización, elegancia, digna de Aubrey Beardsley, un amor absoluto por el detalle, hasta en las ropas y los muebles, puro art-nouveau. Una pasión por la filigrana que no está en el manga original (todavía en activo desde 1978, ya supera los 100 volúmenes, y sigue siendo de los más vendidos (más de 30 millones), populares, entre las jóvenes, eso que se pierden los jóvenes) del genial Mineo Maya (que incluso hace cameos dentro de la serie, y no, no es homosexual, o no solo, está casado con una bailarina y tiene varios hijos), borracho profesional como Ozu, por lo que no es una mera traslación a la imagen en movimiento. Un conjunto de virtudes, de extravagancias (el bailecito recurrente de la canción infantil "¿Quién mató al Gallo Robin?" (variación del que ejecutan los pájaros del jurado en el corto-Sinfonía Tonta de 1935 de la Disney con el mismo título), el Supergato, son digresiones perfectas) que convierten la serie en algo único, excepcional, basta compararla con el resto de series de la TOEI, más que disfrutable por cualquier amante del cine, de la pintura, no solo del anime. Como ha sido traducida recientemente al español, 2019, lo mismo que el manga (trabajo en curso), por ANIME FUJOSHI (https://www.facebook.com/BokuPatalliroEsp/?locale=es_ES), os quedáis sin excusas para verla, para difundirla, para convertirla en una serie de culto, unisex.

PD: Ahorraros la experiencia de ver los musicales y la película de acción real, por respeto a vosotros mismos y a Mineo Maya.

“Argamshaa” (El pequeño ladrón de Ulán-Bator)
(1991) Nansalmaagin Uranchimeg

El cine mongol, no confundir con el cine hecho por mongoles, un subgénero muy apreciado en España, es tan valorado y conocido como el realizado en Andorra. De hecho asociamos Mongolia más a China que a Rusia, y es un país que hace frontera con los dos. Incluso fue ocupado por ambos, primero por Manchuria y después por la Unión Soviética. Fruto de esta invasión, disfrazada de República Popular, la influencia rusa en la cultura mongol, no confundir con el arte español actual, es fundamental. Los pocos mongoles dedicados al cine han estudiado en Escuelas de Cine Rusas, también Nansalmaagin Uranchimeg, en concreto en la rama de guión. No deja de ser curioso que cinematográficamente hablando, Mongolia solo nos suene por la película “Urga” (1991) del ruso Nikita Mikhalkov. Pues el colonizar se va a acabar, a partir de ahora asociaréis Mongolia, el cine mongol, a esta película, que vi, y grabé, por casualidad cuando la echaron, doblada, en La 2 en los 90, y que siempre he estado en mi lista de 1.000 películas favoritas. En la de 100 rodadas por mujeres entra ahora por una razón de peso, hasta hace nada desconocía que el director era en realidad directora, que con esta película debuta y finaliza su carrera (como guionista no). Una pequeña joyita serie-b que emparentan con el neorrealismo italiano (“El limpiabotas” de De Sica), hay niños dentro, y que más bien está cercana a la libertad, sencillez, presupuesto cero, de los inicios de la nouvelle vague (“Los 400 golpes” de Truffaut), o del nuevo cine iraní, en su faceta más moralista, didáctica. Aunque afinando más las influencias podría pasar por una película bressoniana, pickpocketiana, mouchettiana, realizada por el kazajo Omirbayev, y protagonizada por un Marcelino mongol.

“Mongolia ha estado experimentando problemas sociales y cambios económicos desde principios de la década de los 90, los sufren especialmente los niños y los ancianos. Por falta de espacio vital y relaciones humanas tensas, los niños son cada vez más expulsados de sus familias y terminan como pequeños delincuentes en las grandes ciudades. Llegar allí es un círculo vicioso del cual casi ningún niño puede salir. De repente me di cuenta del creciente peligro que representa esta cruel realidad y decidí hacer una película al respecto. Ofrecí el guion terminado a varios directores, pero nadie pareció entender lo que quería expresar. Creo que esta reacción está relacionada con ser hombres. Los problemas de los niños no son tan graves, solo empatizan emocionalmente las mujeres. Entonces decidí filmarlo yo mismo. Afortunadamente, justo en ese momento se fundó una compañía cinematográfica en Mongolia, que estaba lista para apoyar mi película. Quiero que los adultos se den cuenta que la salud y la vida de muchos niños está en riesgo, y que tienen que hacer algo para mejorar las condiciones de vida de estos niños.” **Nansalmaagin Uranchimeg**

“Rvanye bashmaki” (1933) Margarita Barskaya (Azerbayán – Rusia)

La infancia es el único idioma universal, junta a dos niños de diferentes idiomas y a los cinco minutos habrán encontrado una forma de comunicarse y un juego común. Si no eres capaz de imaginar lo que dicen estos aguerridos infantes rusos es que no has sido niño en la vida. Niños de verdad, no actores, que por supuesto se meriendan a los adultos con su espontaneidad, verdad, sus ojones son insuperables. Niños de la calle, pobres, hambrientos, harapientos, vamos que el neorrealismo es un invento crítico, esta película se adelanta en más de una década a “El limpiabotas” (1946) y a “Ladrón de bicicletas” (1948), ambas de De Sica, y con ese plus de pueril anti-capitalismo tan soviético.